Concerte, componisten und virtuosen der letzten fünfzehn ...

Eduard Hanslick



Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER

von Sachsen.



PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

PRINZ GEORG

von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. R. Gneist
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. W. Scherer
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. K. Werder
Geh. Rath und Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Adolf Hagen
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an eine beliebige Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin W., Lützowstrasse 113, direct zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Serienbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der bei Empfang des ersten Bandes der Serie zu entrichten ist. (Für die Serie I – IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren. Die Bände haben durchschnittlich einen Umfang von 20—26 Bogen, zeichnen sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband aus und gelangen in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe.

§. 4. Die Vereins-Publicationen gelangen zunächst nur zur Vertheilung an die Vereinsmitglieder und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise (à Band 6—8 Mk) abgegeben.

§. 5. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie der betreffenden Buchhandlung, resp. dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Serie V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie das Bureau des Vereins in Berlin, W., Lützowstrasse 113, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

M. 8.

In den bisher erschienenen Serien I—IX kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

***Osenbrüggen, E.**, Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

***Sybel, H. v.**, Vorträge und Aufsätze.

Serie II

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul**, Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Dr. G.**, Die alte Welt.

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder. (Vergriffen.)

***Büchner, Louis**, Aus dem Geistesleben der Thiere.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

***Vambéry, H.**, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

***Dingelstedt, Fr.**, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

***Lazarus, Dr. M.**, Prof., Ideale Fragen

***Lenz, Dr. Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing, Ein Lebensbild.

***Vogel, Dr. H. W.**, Professor, Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Dr. A.**, Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

***Cassel, Professor Dr. Paulus**, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner R., Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

***Lauser, Dr. W.**, Von der Maladetta bis Malaga.

Serie VI

***Lorm, Hieronymus**, Der Abend zu Hause.

***Schmidt, Max**, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

***Genée, Dr. Rudolf**, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

***Kreyssig, Friedrich**, Literarische Studien und Charakteristiken.

Serie VII

*Weber, M. M. Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

*Ompteda, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Dr. Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. Herausgegeben von Dr. Ambros Neményi.

Serie VIII

*Ehrlich, Prof. H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Prof. Dr., (Wien). Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper“ III. Theil.)

Reuleaux, Geh. Rath Prof. F. (Berlin). Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Dr. H. J., Astronomische Abende.

Serie IX

Brahm, Dr. Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, Professor Dr. G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, Dr. J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)

Gottschall, R. v., Literarische Todtenklänge und Lebensfragen.

Serie X

Preyer, Prof. Dr. W., Aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Oberstlieutenant Max, Heeresverfassungen und Völkerleben.

Lotheissen, Prof. Dr. F., Margarethe von Navarra. Ein Kultur- und Literaturbild aus der Zeit der französischen Renaissance.

Hanslick, Prof. Dr. Eduard, Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre.

Zunächst werden erscheinen:

Gneist, Prof. Dr. R., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güssfeldt, Dr. Paul, Meine Alpenwanderungen (1859–1885).



Bezugs-Erleichterung von Serie I—VIII.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der IX. und X. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 8 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einkaufspreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden der Serie I — VIII zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Auswahl

5	Bände	anstatt	25	Mark	jetzt	20	Mark	kosten,
10	"	"	45	"	"	35	"	"
15	"	"	60	"	"	50	"	"
20	"	"	90	"	"	65	"	"
25	"	"	112	"	"	80	"	"
30	"	"	135	"	"	95	"	"

Bei Abnahme der Serie I—VIII (excl. Lorm, Philosophie) = 43 Bände stellt sich der Preis auf Mk. 160,—.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

Geschäftsführender Director:

Dr. Hermann Paetel,

Verlagsbuchhändler in Berlin, W., Lützowstrasse 113.



Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre.

1870—1885.

Kritiken

von

Eduard Hanslick.

Zweite Auflage.



Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.
1886.

An

Nicolaus Dumba

in Wien.

Dir, lieber Freund, widme ich dieses Buch; eine Art Album, in welchem Du blätternd lauter selbsterlebte „Musikalische Leiden und Freuden" — wenn auch nicht so ergötzlich, wie in Tieck's Novelle — wiederfinden wirst. Hast Du doch mit mir eine dreißigjährige Concert-Campagne unseres lieben Wien theilnahmsvoll und unversehrt mitgemacht, — ja mitgeschaffen. In Dir fand das Wiener Kunstleben allezeit den hilfreichen Geist, der nicht blos das Gute will, sondern stets das Gute schafft. Wer die Gründungsgeschichte unseres neuen Musikpalastes kennt, darin unser Concertwesen erst eine würdige Stätte gefunden, — wer die Geschichte des Schubert-Denkmals und des Beethoven-Monuments kennt, der weiß, was ich meine.

Dein musikalisches Interesse ließ Dich auch wiederholt den Wunsch aussprechen, ich möchte meine im Jahre 1870 bei Braumüller in Wien erschienene Sammlung von Musikartikeln „Aus dem Concertsaal" fortsetzen und bis auf die jüngste Gegenwart weiterführen. Jene ältere Sammlung (eine Vervollständigung meiner „Geschichte des Wiener Concertwesens") schildert in einer Reihe chronologisch geordneter Kritiken die Concertereignisse von 1848 bis 1869. Daran anschließend behandelt das vorliegende Buch die wichtigsten Erscheinungen der Concertepoche 1870 bis 1885. Bei gleicher Anordnung des Stoffes wirst Du diesmal doch eine strengere Auswahl und gedrängtere Fassung bemerken. Der Hauptaccent ist auf die hervorragenden neuen Tondichtungen gelegt, welche hier zur ersten Aufführung gelangt sind. Alles, was

in meinen (ursprünglich für die „Neue freie Presse“ geschriebenen) Berichten nur im ersten Moment oder lediglich in Wien interessiren konnte, Details der Aufführung u. dgl., war ich zu beseitigen bemüht. Indem fast alle hier besprochenen Novitäten und reisenden Virtuosen uns entweder vom Auslande beglaubigt herüberkamen oder umgekehrt von Wien aus ihren Weg in die Welt gemacht haben, so dürfte diese Sammlung ein Spiegelbild nicht blos der Wiener, sondern so ziemlich der gesammten Concertbewegung in den letzten 15 Jahren abgeben. Freilich kein historisch-objectives, sondern ein subjectiv gefärbtes in dem doppelten Sinne, daß jede Kritik nur die Ansicht eines Einzelnen ausspricht und daß sie hier obendrein in den noch feuchten Farben des ersten unmittelbaren Eindrucks schillert. Sollten Dir einzelne Lücken in dieser Sammlung auffallen, so wolle sie den unvermeidlichen, mitunter recht leidvollen Unterbrechungen zugute halten, die in keiner langjährigen Thätigkeit ganz ausbleiben. Ob nicht trotzdem die Auswahl eher an einem Zuviel leide, das wird die Kritik besser beurtheilen, als der Verfasser, der solchen Fehler gewöhnlich erst wahrnimmt, wenn es zu spät ist, ihn zu verbessern.

Deine Uebereinstimmung, lieber Freund, hat mein musikalisches Empfinden von jeher unwandelbar begleitet und bestärkt; es freut mich zu denken, daß sie mir auch diesmal nicht untreu werden wird.

Wien, den 11. September 1885.

Eduard Hanslick.

Inhaltsverzeichniß.

Seite



1870.

Orchesterconcerte.

Vom Beethovenfest. — Rubinstein: Ouverture „Iwan der Grausame". — E. Rudorff: Ouverture zum „Blonden Eckbert". — K. Reinecke: Ouverture zur „Dame Kobold". — Max Bruch: „Die Priesterin der Isis". — E. Kremser: „Spartacus". — F. Mendelssohns Reformations-Sinfonie. — Fr. Ries Klavierconcert.

Geistliche Musik, Oratorien.

Händels „Israel in Egypten" und „Athalia". — Liszt: Der 13. Psalm. — Rubinstein: Der Thurm zu Babel.

Kammermusik.

Beethoven: Serenade. — Compositionen von F. Hiller und Gade. — Brahms: Trio op. 8. — S. Bachrich Quartett.

Gesangvereine.

„Die Wacht am Rhein".





Vom Beethovenfest.

Wien hat die Centennalfeier von Beethovens Geburt (1770) durch ein fünftägiges großes Musiziren festlich begangen. Gewiß eine glänzende erhebende Feier. Aber dergleichen musikalische Monstrefeste haben auch ihre Schattenseiten. Sie sind nicht einmal der unbefangenen Aufnahme des einzelnen Kunstwerkes recht günstig; der festliche Apparat erhöht unsere Stimmung, aber er zerstreut unsere Aufmerksamkeit. Zunächst die Äußerlichkeiten: die ungewohnte Beleuchtung, das geputzte Publicum, die Festflaggen und lorbeerbekränzten Büsten, die Prologe und Festspiele. Sodann auch die unleugbare innere Pression, die wir empfinden, indem unsere Gedanken fortwährend nachdrücklich von dem Kunstwerke auf dessen großen Autor abgelenkt werden. Nicht wie sonst, um eine Tondichtung zu genießen, sondern um ihren Schöpfer zu feiern, sehen wir Tausende versammelt und sammeln uns zu ihnen. Wie die neue colossale Büste im Musikvereinssaal hoch das ganze Orchester überragt, alle Blicke zu sich emporzwingend, so durchkreuzt der übermächtig gewordene Gedanke an den mit Wien so eng verwachsenen theuren Meister die leise, innige Zwiesprach mit seinen Werken. Es ist die erhabenste Zerstreuung, wenn wir bei Beethovens Musik immer wieder an seine Person denken müssen, aber doch eine Zerstreuung. Am stärksten

empfanden wir das bei der Festvorstellung des „Fidelio“ am 16. December. So glänzend sie durchgeführt und ausgestattet war, sie brachte uns nicht jenen ganzen, vollen Eindruck, und wir brachten ihr nicht jene unbefangene Hingebung wie sonst, wenn „Fidelio“ zu kleinen Preisen und großem Vergnügen einer Hörerschaft gegeben wird, welche kaum die Hälfte des Opernhauses füllt, aber selber ganz erfüllt ist von dem dargestellten Werke. Allegorische Festspiele mit einer kranzaufsetzenden Muse als Mittelpunkt sind meistens schon im Keim verwitterte Gewächse.

Das Programm des Beethovenfestes führte als leitende Idee die Vertretung des Meisters in jeder musikalischen Kunstgattung glücklich durch. Unvertreten blieb nur die Sonate. Die das gesammte Festprogramm bildenden Compositionen gehörten fast zu gleichen Theilen der zweiten und der dritten Stylperiode Beethovens an; die erste blieb gänzlich unberücksichtigt, was im Interesse charakterisirender Vollständigkeit zu bedauern, jedoch mit der allgemeinen Verbreitung dieser Werke zu entschuldigen ist.

Das Finale der Neunten Symphonie ruft uns eine charakteristische Stelle aus Wagners neuer Beethoven-Brochüre ins Gedächtniß. Richard Wagner bewundert nämlich ganz besonders, daß Beethoven in der Composition des (anfangs unveränderten) Schillerschen Verses: „Was die Mode streng getheilt“ plötzlich das Wort „streng“ für seinen zürnenden Ausdruck nicht genügend fand und statt dessen aus eigener Machtvollkommenheit „frech“ hinsetzte. Wirklich steht in der bei Schott gestochenen Original-Partitur im 36. Tact vom Allegro ma non tanto „frech“ statt „streng“. „Kann etwas sprechender sein,“ ruft Wagner aus, „als dieser merkwürdige, bis zur Leidenschaftlichkeit heftige, künstlerische Vorgang? Wir glauben Luther in seinem Zorne gegen den Papst vor uns zu sehen!“ Und nun regnet es Scheltworte gegen den die Härtel'sche Beethoven-

Ausgabe redigirenden „Mäßigkeitsverein", welcher diesen so sprechenden Zug getilgt und für Beethovens „frech" das „wohlanständige, sittigmäßige „streng" eigenmächtig hingestellt hat. Wagner nennt das „eine Fälschung, die wohl geeignet ist, uns mit schauerlichen Ahnungen über das Schicksal der Werke unseres großen Beethoven zu erfüllen". Diese schauerlichen Ahnungen und den ganzen heiligen Zorn würde sich Wagner erspart haben, hätte er seine längeren Besuche in Wien dazu benutzt, sich einmal das Autograph dieses Beethovenschen Freudenhymnus anzusehen, dessen Einsicht der Eigenthümer Herr Artaria mit rühmlicher Gefälligkeit gestattet. Ein Blick in dieses Autograph belehrt uns, daß Beethoven in jenem 36. Tact thatsächlich „streng" (wie in den früheren Strophen) und keineswegs „frech" geschrieben hat. Der von Wagner so sehr bewunderte „künstlerische Vorgang" ist somit nichts weiter als der Irrthum eines schlechten Copisten. Wer die wüste Handschrift Beethovens kennt, weiß, wie leicht seine g am Ende eines Wortes die Form von ch annehmen; wer Beethovens Charakter kennt und seine Pietät für Schiller, der mußte von vornherein den größten Zweifel gegen dieses vereinzelte „frech" hegen und eher zehn Schreibfehler als eine von Beethoven willkürlich vorgenommene „Verbesserung" Schillers vermuthen. Hat man doch überdies längst die Erfahrung, daß Beethoven im Niederschreiben der Textworte oft flüchtig und ungenau verfuhr. Eines der drolligsten Beispiele enthält der Schlußchor aus der Cantate: „Der glorreiche Augenblick", dessen Anfangsworte in Beethovens Handschrift regelmäßig lauten: „Vindobona, dir und Glück, dir und Glück" anstatt „Heil und Glück". Eine andere Curiosität ist die Aufschrift „Scherzando" über dem 23. Tact von Beethovens so tief andächtigem „Vitam venturi" in der großen Festmesse, während es offenbar Sforzando" heißen muß. Wollte man die Richtigstellung dieser zwei Schreibfehler mit Wagner auch als „eigenmächtige

Fälschung" brandmarken, so wäre dies wohl eher frech als streng. Beethovens eigene Handschrift liefert uns den Beweis, wie grundlos und leichtfertig der Ausbruch von Wagners „sittlicher Entrüstung" gewesen.

Im 2. Festconcert machte Beethovens „Missa solennis", diese nicht sowohl kirchliche als im höchsten Sinne heilige Tondichtung, einen tiefen Eindruck. Den tiefsten wohl im Schlußsatz, wo dem Ruf der Kriegstrompete das immer dringendere, immer heißere Flehen antwortet: „Gieb uns Frieden!" In diesen blutgetränkten Tagen drang Beethovens Gebet um Frieden tiefer als sonst in unsere Herzen; sein Wiederhall trat wie eigenes stilles Gebet auf die ernsten Züge der Versammelten.

Das dritte Festconcert gehörte ausschließlich der Kammermusik und dem Liede. Als theatralischer Epilog der ganzen Feier folgte die Aufführung von Goethes „Egmont" im Burgtheater mit Beethovens Musik. Dieser Abschluß zeugte von sehr richtiger Einsicht. Alle Welt war durch die vorhergehenden Concerte musikalisch so vollauf gesättigt, daß man das gesprochene Drama, die goldenen Worte unseres größten Dichters, als eine Wohlthat empfand und in diesem Zusammenhang auch wieder die rechte Empfänglichkeit gewann für Beethovens herrliche, von der Dichtung nicht mehr loszutrennende Musik.

Orchesterconcerte.

Nach einem Händel'schen Concert für Streichinstrumente spielten die „Philharmoniker" als Novität ein symphonisches Tongemälde: „Iwan der Grausame", von Rubinstein. Der alte Händel schlug in eclatanter Weise den modernen Rubinstein. Während dort eine geniale musikbildende Kraft mit den einfachsten Mitteln wirkt, eine unverwüstliche Jugend in alten Formen webt, versagt hier der ganze Landsturm von Klangeffecten im Dienste eines dürftigen Gedankengehaltes. Rubin-

steins „Iwan“ ist ein ungewöhnlich breit ausgeführtes, durchweg düsteres Bild von so dramatischer Färbung, daß dem Zuhörer (dem deutschen wenigstens) mehr als einmal der Faden des Verständnisses abreißt. Es reicht nicht hin, daß wir aus geschichtlichen Handbüchern diesen Czar Iwan als einen aufgeklärten Tyrannen kennen, welcher im Interesse russischer Cultur fremde Handwerker und Künstler einwandern und gleichzeitig Hunderte von Einheimischen hinschlachten ließ: nur intime Kenner der russischen Geschichte (fast hätten wir gesagt: intime Freunde Iwans „des Schrecklichen“) vermögen die verwickelte Peripetie von Rubinsteins symphonischem Drama vollkommen zu verstehen. Ein verschwiegenes Programm erschwert je weiter desto mehr das Verständniß dieser wechselvollen, von der Schlachtbank in die Kirche und wieder zurück eilenden Schilderung, deren Totaleindruck abspannend und niederdrückend ist. Ein großer pathetischer Zug schreitet allerdings durch das Ganze; auch an frappanten, geistreichen Details fehlt es nicht, denen wieder handgreifliche Anklänge an Schumann und haarsträubende Mißklänge folgen. Die Novität wurde vom Publicum auf unzweideutige Weise abgelehnt.

Von Rubinsteins „Ocean-Symphonie“ fand, wie bei der ersten Aufführung, nur der erste Satz Beifall, dieses breit und kraftvoll durchgeführte, mit den glänzendsten Orchesterfarben colorirte Tongemälde. Die folgenden Sätze fallen stufenweise ab, am Schlusse trägt der Zuhörer einen wüsten, unerquicklichen Eindruck mit sich fort. Manches, wie das Scherzo und zahlreiche Stellen des Finale, klingt geradezu wie Opernmusik und könnte in einer Oper von großem Effect sein.

Neu war die Ouvertüre zum „Blonden Eckbert“, von Rudorff. Der Componist gehört zu jenen zahlreichen, an Schumann lehnenden jüngeren Tondichtern, welche mit größtmöglichem Aufwand von Geist und Geschicklichkeit uns doch möglichst wenig Freude bereiten. Von allen seinen Styl-

genossen hat Ernst Rudorff sich am auffallendsten Schumanns Manieren angeeignet, ohne entfernt dessen musikalische Natur und Triebkraft zu besitzen. Diese Jung-Schumannianer, Leute von feiner Empfindung, vielseitiger Bildung und raffinirtem Instrumentations-Geschicke, besitzen alles, nur keine Ursprünglichkeit, keine schöpferische Kraft. Man weiß oft kaum, fällt ihnen wirklich gar keine gesunde Melodie ein, oder zerren und künsteln sie so lange daran, bis diese eine hinreichend „distinguirte", d. h. krankhafte Physiognomie gewinnt. Der schönste Zauber, der echteste Gehalt von Schumanns Musik scheint seinen Jüngern schon zu einfach und natürlich, sie halten sich an die Auswüchse und Wunderlichkeiten; die Synkope, der Vorhalt und die Dissonanz sind ihre musikalische Dreieinigkeit. Wie der Mißbrauch der Synkope den natürlichen Rhythmus zu fortgesetztem Hinken verkrüppelt, so muß mit Hilfe unabsehbarer Vorhalte und frei angeschlagener oder nie gelöster Dissonanzen der gesunde Athem der Harmonie und Modulation vergiftet werden. Geistreiches Beiwerk und eine poetisirende Tendenz sollen uns dann den fehlenden musikalischen Gehalt ersetzen. So in Rudorffs neuer Ouvertüre, deren Zusammenhang mit Tiecks „Blondem Eckbert" schwer zu enträthseln ist. Diese meisterhafte Erzählung, die den Leser abwechselnd mit kindlicher Seligkeit und mit gespenstischem Grauen erfüllt, bietet doch nur in ihrer Vorgeschichte, der Erzählung Berthas, ein musikalisches Element. Wie das kleine Mädchen aus dem Vaterhause entflieht, immer weiter und weiter wandert, endlich in der Hütte einer alten Hexe Aufnahme findet und dort in Gesellschaft eines wunderbaren Vogels und eines kleinen Hundes ein seltsames Stilleben führt — das ist bei Tieck unvergleichlich stimmungsvoll und einfach. Die weitere, wie aus Fieberträumen gesponnene Verwicklung und das schauerliche Ende sind musikalischer Darstellung kaum zugänglich. Eine Reproduction des Eckhard-Märchens vermochten wir aus Rudorffs

Ouvertüre nicht herauszuhören; abgesehen von ihrem Titel, ist sie ein an Schumann und Mendelssohn stark erinnerndes, mit lauter gebrochenen Farben und kleinen Strichen gemaltes Bild, das den Beschauer halb unverständlich, halb unerfreulich anblickt. Die Instrumentirung bietet dem Musiker vieles Interessante; die melodische Erfindung hingegen nur ein charakteristisches Zeichen mehr von der eigenthümlichen Unfruchtbarkeit unseres musikalischen jungen Deutschland.

Reineckes Ouvertüre: „Dame Kobold" präsentirt sich als ein auf Mendelssohnschem Grund und Boden schlank und zierlich aufgeführtes Lusthaus, mit etwas anspruchsvollem Thürmchen. — Sehr zweifelhaften Erfolg hatte eine andere Novität: „Die Priesterin der Isis in Rom", von Max Bruch. Die Bildung und feine Manier, die geschickte Hand bleiben natürlich dem fruchtbaren Componisten als fester Besitz, hingegen scheint die von Haus aus nur mäßige Frische und Originalität seiner Erfindung fast im Abnehmen begriffen. Wenn manche von Bruchs früheren Concert-Balladen, wie „Schön Ellen", durch glänzenden Apparat einen Erfolg errangen, welcher aus der inneren Bedeutung der Composition nicht ganz erklärbar ist, so fehlt diesmal seinem neuesten Opus auch diese äußere Beglaubigung — der Effekt. Nur zwangsweise ergiebt sich dieses lange Gedicht mit seinen geschichtsphilosophischen Reflexionen der Musik; gezwungen und nüchtern klingt auch, was Bruch seine egyptische Priesterin singen läßt. Durch effectvolle Technik sowohl in Behandlung des Männerchors als des Orchesters zeichnet sich auch eine ähnliche von E. Kremser componirte Ballade „Spartacus" aus. Das Mode gewordene Componiren dieser und ähnlicher Historienbilder von Hermann Lingg scheint uns überhaupt ein undankbares, mißverständliches Unternehmen; es werden doch nur höchstens erstickte Opernscenen daraus.

Im Concert der Gesellschaft der Musikfreunde wurde

Mendelssohns „Reformations-Symphonie“ gespielt. Die symphonische Productivität unserer Zeit ist zu gering und Mendelssohn ist uns zu werth, als daß wir eine Arbeit wie diese „Reformations-Symphonie“ geringschätzen oder gar ignoriren dürften. Die Anmuth des Scherzos wird überall die Sympathien des Publicums, die meisterhafte contrapunctische Behandlung von Luthers Choral im Schlußsatz die Bewunderung der Kenner hervorrufen. Aber die „Reformations-Symphonie“ mit Mendelssohns besten Orchesterwerken, den beiden Symphonien, den Concert-Ouverturen &c. vergleichen zu wollen, kann doch wohl niemandem beifallen. Eine kühle, sich künstlich hinaufschraubende Begeisterung macht sich darin bemerkbar, sucht durch äußerliche Mittel über den Mangel an Innigkeit zu täuschen und verliert sich mehr als einmal (besonders im ersten Satz) in wahres Theaterspectakel. Die Choral-Citate im ersten und letzten Satz sind hier unentbehrliche und allgemein verständliche Behelfe, aber sie klingen doch mehr äußerlich hineingetragen, als musikalisch aus dem Kern herausgewachsen. Am werthvollsten dünkt uns das Adagio mit seinem breiten Gesang der Geigen; die allgemeine Stimme entschied sich für das Scherzo, das repetirt werden mußte. Ein graziöser, wohlklingender, etwas kleinbürgerlich-behäbiger Menuet, der in einer anderen, vorwiegend idyllischen Symphonie trefflich am Platze wäre. Aber der Titel: „Reformations-Symphonie“ will uns nicht aus dem Kopf — der Fluch aller Programm-Musik — und vergebens grübeln wir, in welchem Zusammenhang das harmlose Stückchen mit der Reformation stehen möge. Letztere ist überhaupt kein musikalischer Stoff, am wenigsten für eine rein instrumentale Tondichtung. Mendelssohn sucht mit schärferem Blick, als ihn ein anderer Componist besaß, nach dem Punkte, wo dies weltgeschichtliche Ereigniß sich zu natürlichem Einströmen in die musikalische Form darbiete, aber das Absichtliche, Reflektirte dieser Tendenz kann er nicht verwischen. Mit

dem Resultate war der strenge Meister bekanntlich selbst so wenig zufrieden, daß er die „Reformations-Symphonie" consequent der Oeffentlichkeit vorenthielt. Erst Mendelssohns Erben ließen sie drucken, und wir sind ihnen immerhin dankbar dafür, denn ganz Deutschland hat ein natürliches Erbrecht auf den Nachlaß eines Meisters, dem gegenüber ein musikalisches Beneficium inventarii weder Nothwendigkeit noch „Wohlthat" ist.

In dem Programm des „Orchester-Vereins" interessirte zumeist das Clavier-Concert in Cis-moll von Ferdinand Ries, eine ehemals hochgefeierte, jetzt nahezu vergessene Composition. „Ries," sagt Schumann in einer seiner Recensionen, „Ries hat ein Cis-moll-Concert geschrieben und kann ruhig auf seinen Lorbeern schlafen." Schumann, zur Zeit seiner schriftstellerischen Thätigkeit selbst noch ein Werdender und Strebender, wußte nur zu gut, wie schwer sich der Lorbeer erringe, darum liebte er es (namentlich gegen ältere Collegen), denselben recht großmüthig zu vertheilen. Wir haben an dem Riesschen Concert wieder einmal gesehen, wie solcher Lorbeer zwar getrocknet sehr lange hält, wie schnell er aber aufhört zu grünen. Die Composition interessirte, ohne zu zünden; man fand sie „veraltet". Das läßt sich streng genommen doch nur von ihrem Passagenwerke sagen; die Themen selbst haben Kraft und Anmuth, das Ganze ist aus einem Gusse geformt, durchwegs musikalisch empfunden und mit feiner, erfahrener Hand ausgeführt. Ermüdend ist manche Länge und das Ganze nicht sowohl die That einer genialen, schöpferischen Natur, als einer anempfindenden. Gerade jetzt (vor dem Beethoven-Jubiläum) war es tactvoll und lobenswerth, an Ferdinand Ries, den treuen Freund und Schüler Beethovens, zu erinnern. Bilden die Concerte dieser Woche eine Art Vorhalle zum Tempel der Beethoven-Feier, so verdiente die Büste des wackeren Ries in dieser Vorhalle dankbar aufgestellt zu werden.

Oratorien, Geistliche Musik.

Wir hörten innerhalb weniger Tage zwei vollständige Oratorien von Händel: „Israel in Egypten“ und „Athalia.“ Das erstgenannte hat vollständig eingeschlagen. Sehr begreiflich; ist es doch eines der gewaltigsten und genialsten des Meisters, nach Ansicht mancher Kritiker geradezu sein allerbestes. Händels ganz auf das Große und Kraftvolle angelegte Natur findet hier ihr eigenstes Gebiet, einen unvergleichlichen Spielraum in der Schilderung großer Naturereignisse und gewaltiger Völkerschicksale. Daß die Chöre in diesem Oratorium den weitaus größten Raum einnehmen, ist ein weiterer entscheidender Vortheil, da eine längere Reihe von Arien und Duetten das Händel-Publicum von heute stark zu ernüchtern pflegt.

„Athalia“ (nach Racines Trauerspiel sehr ungeschickt bearbeitet) ist mit Händels „Israel“ nicht zu vergleichen. Der Stoff, obgleich biblisch, trägt viel weltlichere Färbung; nicht das ganze Volk, sondern einzelne Persönlichkeiten, individuelle Leidenschaften und Stimmungen stehen im Vordergrunde, Arien und Duette überwiegen die Chöre. Letztere sind von echt Händelscher Kraft und Tüchtigkeit; von den Sologesängen wirkten die meisten befremdend durch ihre veraltete steife Form und ihren stereotypen seelenlosen Passagenschmuck. In Arien und Duetten hat sich Händel den hergebrachten Formen und dem Geschmacke seines Publicums willig gefügt — wir, die wir seither von mehreren Bäumen der Erkenntniß, wie Mozart und Beethoven, stark gegessen haben, finden uns von jener Zeit und jenem Geschmacke durch eine breite Kluft getrennt, d. h. durch unermeßliche Fortschritte, welche die Musik seither nicht bloß in ihrer technischen Ausrüstung, sondern im psychologischen und poetischen Ausdrucke gemacht hat. Ich sehe nicht ein, warum wir uns schämen sollten, heute noch einige andere

musikalische Bedürfnisse zu haben, als das Publikum von 1733, welches in Händels „Athalia“ vollkommene Befriedigung fand? Warum wir nicht eingestehen sollten, das Händel bei all seinem Genie doch ein echtes Kind seiner Zeit war und uns neben Großartigem und Herrlichem auch Veraltetes, Formalistisches und Ausdrucksloses bietet, das uns gänzlich kalt läßt? Von der Arie und dem Duett fordern wir seit Mozart eine selbstständige, seelenvolle Melodie und überzeugenden charakteristischen Ausdruck, während Händel sich häufig damit begnügt, in regelrechter Ausfüllung eines stereotypen Schemas lediglich die musikalischen Elemente in Fluß zu setzen, welche dann oft noch lange fließen, nachdem die musikalische Idee zu Ende ist. Der polyphone, in der Arie gänzlich undramatische Styl, welcher die Singstimme in das concertirende Wesen der Instrumente verflicht, ihr nur einen Antheil an dem contrapunktischen Gewebe des Ganzen zumißt, ist für uns so vollständig überwunden, wie die langen, steifen Solfeggien uns ungenießbar sind. Die zarteren Saiten des Gemüthes werden von Händel selten berührt, und die Art, wie er es thut, findet nur ein schwaches Echo in unserer Brust.

Mit diesen Arien hat unsere moderne Empfindungsweise fast jede Fühlung verloren. Das betrifft nicht blos ihre starre, conventionelle Form, nicht blos ihr altmodisches Behänge mit Coloratur-Passagen, die uns im Munde von Helden und Propheten doppelt sonderbar erscheinen — es ist ganz eigentlich der Mangel an wechselvollem inneren Leben. So eine Händelsche Arie rollt ab wie eine Kugel, rascher oder langsamer, aber stets wie eine Kugel geradeaus, gleichmäßig, ohne Aufenthalt. Wir sind seit Beethoven an eine musikalische Entwickelung von Innen heraus, an ein Blühen und Wachsen des lebendigen Gedankens gewöhnt und vermissen schwer diese psychologische Entfaltung in Händels Arien. Ausnahmen finden sich allerdings bei Händel, aber sie sind selten; eines der schönsten Beispiele bleibt

die in ihrer schlichten, weichen Innigkeit fast allein dastehende Tenor-Arie des Samson: „Nacht ist's umher; nicht Sonn', nicht Mond." Endlich giebt es kaum einen zweiten großen Tondichter, der sich so ungenirt wiederholt, so oft auf dieselben Figuren, Rhythmen, Schlußfälle, ja auf dieselbe Stimmung und Gepräge der einzelnen Sätze zurückkommt. Daraus ist erklärlich und verzeihlich, wenn Musiker jüngst beim ersten Anhören der „Athalia" der Meinung waren, es seien eine Anzahl Nummern aus anderen Händelschen Oratorien eingelegt, so bekannt klangen sie ihnen. Dr. Ambros hat mir jüngst öffentlich den Vorwurf gemacht, daß, „wenn Händel, Bach oder wer sonst einmal langweilig gewesen", ich es „rund heraussage", woraus die Gefahr entstehe, „daß das Publicum sein bischen Respect vor den Classikern vollends verliert". Meines Erachtens ist die erste Pflicht eines Kritikers Wahrhaftigkeit. Sein Ausspruch ist immer nur die Meinung eines Einzelnen, für ihre Aufrichtigkeit ist er dem Publicum verantwortlich. Ich glaube, es stünde besser um das musikalische Urtheil der Gesammtheit, wenn kein Kritiker oder Geschichtschreiber sich erlauben würde, etwas „entzückend" oder „hinreißend" zu nennen, was ihn nicht wirklich entzückt oder hingerissen hat. Nicht Mangel an Pietät, sondern Übermaß der Pietät heißt der bedenkliche Punkt der meisten Musikhistorien und Kritiken. Auch der von Ambros gefürchtete üble Einfluß auf das Publicum (wenn hier überhaupt von einem solchen die Rede sein kann) scheint mir illusorisch. Die von unbedingter Händel-Vergötterung dictirten Bücher von Chrysander und Gervinus haben ohne Zweifel die musikhistorische Kenntniß, aber keineswegs den Enthusiamus für Händelsche Musik vermehrt. Ferdinand Hiller bezeichnet es als die natürliche Folge dieser Händel-Apologien, „daß sie auch Leute zum Widerspruch, zum Angriff gegen Händel reizen, welche demselben immer verehrend gegenübergestanden und seiner

Schwächen nur ungern gedachten". Das kühne aber vollkommen wahre Wort: „Händel war ein Manierist, ein großartiges, gewaltiges Genie und dennoch ein Manierist", würde Hiller vielleicht nie ausgesprochen haben, hätten jene Autoren in ihrem Händel-Cultus Maß und Ziel gehalten. So labt sich gewiß jeder Unbefangene an dem köstlichen musikalischen Kern, welcher (in mitunter veralteter Schule) das jüngst gehörte Händelsche Schäferstück „Acis und Galathea" umschließt. Enttäuscht dürfte sich aber vielleicht fühlen, wer sich durch die Lectüre von Gervinus' Händel-Vergötterung vorbereitet hat und nun in der Figur des verliebten Schäfers Acis das einzig ebenbürtige musikalische Seitenstück zu Shakspeares „Romeo" zu finden erwartet. Mit dem Publicum verhält es sich nicht viel anders. Es hält auf sein gutes Recht, Kunstwerke, abgesehen von dem Ruhme ihres Autors, unbefangen auf sich wirken zu lassen. Es wird nicht „classischer gesinnt, sondern nur widerstrebender und ungläubiger, wenn es sich fortwährend abkanzeln und seine Lieblingsmeister herabwürdigen hört, sobald es irgend ein Werk vor Mozartscher Classik lau aufgenommen hat. Kritiker, welche vor jedem Händelschen Stück weihrauchdampfende Altäre errichten, nebst einem Scheiterhäufchen für Andersdenkende, leisten ihrem Helden einen sehr zweifelhaften Dienst. Das Auditorium, welches sich zur Aufführung Händelscher Oratorien einfindet, darf wohl ein ernstes und gebildetes heißen. Nimmt man es für competent in seinem Entzücken über eine Reihe Händelscher Chöre, so darf man es nicht sofort wie einen Haufen Kinder oder Wilder behandeln, sobald es eine oder die andere Arie ausdruckslos und langweilig findet. Die Meisterwerke Händels, Bachs und Glucks werden immer ihr aufrichtiges, andächtiges Publicum finden, bei uns sogar ein zahlreiches. Das hindert nicht, daß es sich diesen Meistern so ganz unbedingt und herzlich nicht hingeben kann, wie einem Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, welche von kleinerem Wuchs sein mögen,

aber Blut von unserem Blute sind. Und diese, speciell diese Empfindung fehlt unseren Hörern gegenüber jenen Altmeistern; sie ist durch keine apologetische Kritik zu ersetzen, noch zu verdammen.

Ein wunderlich interessantes Werk ist der „13. Psalm" für Tenorsolo, Chor und Orchester von Liszt. Ein musikalisches Spiegelbild der Persönlichkeit seines berühmten Autors: unwiderstehlich anziehend an einzelnen Stellen, unverständlich und befremdend an anderen, hier voll Empfindung, dort von raffinirtester Berechnung, ungleich, unfertig, gährend und doch von starker Ueberzeugung dictirt. Liszt macht aus dem Psalm („Herr, wie lange willst du meiner vergessen?") eine Art Oper in Concert-Einkleidung. Die zahlreichen Ausdrucksvorschriften in der Partitur, wie „bitter", „flehend", „scharf ausgesprochen", „betend", bezeugen, daß auch der Vortrag dieses Psalms als ein hochgradig dramatischer vom Componisten beabsichtigt ist. Wenn das Tenorsolo, anfangs wehklagend, dann energisch sich aufraffend, stets mit individuellstem Ausdruck von dem Chor sich abhebt, wenn hierauf der Chor in leidenschaftlicher Brandung gegen diese Solostimme anstürmt, endlich sogar ein pompöses „Marciale" heranschmettert, da möchte man unwillkürlich fragen, wo denn die Costüme und Decorationen bleiben? Wie in allen größeren Compositionen Liszts ist auch hier der Styl sehr eklektisch: neben Anklängen an Palestrina stehen moderne Opern-Effecte; Melodien, welche in Mendelssohns „Paulus" stehen könnten (wie der A-dur-Satz: „Ich aber hoffe"), gehen in Scenen von unverfälschtem Wagner-Styl über; zwischendurch noch andere Seltsamkeiten, wie die langsamen, cantillirenden Schlußmelismen des Tenors, welche an den Priestergesang in der katholischen Messe erinnern. Einzelne Momente sind zart empfunden, wie das Desdur-Andante: „Schaue doch und erhöre mich", andere geistreich gedacht; dicht daneben steht aber Gewöhnliches und abstoßend

Bizarres. Diese Theilchen schließen und steigern sich nicht zum Ganzen, aus den Knospen entfaltet sich keine Blume. Obwohl die Composition kirchlichem Style fernsteht, entsprechend ihrem Charakter äußerster Modernität, welche auf schrankenloser Emancipation des Individuums von überkommenen Formen beruht, fehlt es doch wieder nicht an kirchlichen Velleitäten; so wird z. B. gegen den Schluß ein wenig fugirt, aber nicht allzu ernsthaft. Der Total-Eindruck von Liszts „13. Psalm" bleibt höchstens der des Interessanten, insofern man überhaupt das Resultat einzelner widerstreitender Eindrücke eine Summe, einen Total-Eindruck nennen kann.

„Der Thurm zu Babel" von A. Rubinstein.

„Geistliche Oper" nennt Rubinstein diese anderthalb Stunden lang spielende Composition für 3 Solo-Männerstimmen, Chor und Orchester. Er hätte ebensogut die Bezeichnung „Oratorium" brauchen können, bei der schwankenden und dehnbaren Natur dieses Begriffs. Altes und Neues vereinigt sich in dem eigenthümlichen Versuch Rubinsteins. Durch die ganze Literatur des Oratoriums geht ein immer stärkerer Zug vom Kirchlich-Religiösen zum Profan-Historischen. Das Oratorium begann mit Stoffen aus der Lebensgeschichte des Heilands, zog die Geschichten des Neuen Testaments in seinen Bereich, griff hierauf in den alten Bund hinüber, wo das Historische und Decorative schon bedeutenden Raum fand, machte sich ferner, den biblischen Boden verlassend, das unübersehbare Feld der christlichen Legenden zunutze und erreichte endlich sogar den Ausgang des Mittelalters in einem rein kirchengeschichtlichen Vorwurf (dem „Johann Huß" von Löwe). Schumann hat mit seinen weltlichen Oratorien („Paradies und Peri" 2c.) der Tradition dieser Kunstgattung den letzten Stoß versetzt. Rubinstein kehrt zur biblischen Geschichte, also stofflich zum

Alten zurück; neu in der Form ist das Zusammenziehen des sonst in mehrere Theile zerfallenden, ausgedehnteren Oratoriums in einen einzigen Act, etwa wie Liszt die alte viersätzige Symphonie in seine „Symphonische Dichtung" zusammendrängt. Der Sache nach beabsichtigt er wohl dem Oratorium durch solche reformatorische Umwandlung ein künftiges Asyl zu retten, und sein Vorgang kann einflußreich werden; mit der Bezeichnung „geistliche Oper" greift er aber thatsächlich in eine verschollene Vergangenheit. Die ersten Oratorien waren nichts Anderes als geistliche Opern („azione sacra"), im Costüme theatralisch aufgeführt zur Fastenzeit, wo weltliche Opern verboten waren. Noch Dittersdorf beschreibt uns die Decorationen, welche zur Aufführung seiner Oratorien beim Bischof von Großwardein verfertigt wurden, und Händel, der wahre Schöpfer der gegenwärtigen Oratorienform, empfing den äußeren Anstoß dazu von dem Verbot, seine ersten Oratorien als „geistliche Opern" auf der Bühne aufführen zu lassen. Rubinstein will seinen „Thurm zu Babel" wirklich als aufführbares Bühnenstück angesehen und die Concert-Einkleidung mehr als ein Surrogat aufgefaßt wissen. Möglich, daß er das Widerstreben der Opernbühnen gegen geistliche Dramen eines Tages besiegt; zum Vortheil seines Werkes dürfte es kaum ausschlagen. Die Ehrfurchtsdämmerung, welche für uns die biblischen Gestalten umgiebt, verträgt sich überhaupt schlecht mit der starren Gegenständlichkeit der Bühne; im „Thurm zu Babel" drängen sich außerdem so gewagte scenische Vorgänge, daß man sie besser der Einbildungskraft des Hörers, als der Geschicklichkeit des Maschinisten anvertraut. Auf der Bühne wird der himmelanstrebende Riesenthurm stets kleinlich und sein Zusammensturz ein gewöhnliches Theaterspectakel sein; das Heraustreten des gebratenen und dennoch unversehrten Abram aus dem Ofen dürfte sogar eine gefährliche Heiterkeit erwecken. Eine „Oper" ist das Werk insofern, als die dramatische Einkleidung con-

sequent durchgeführt und die erzählende, epische Form gänzlich beseitigt ist. Wir sind gleich mitten in die Handlung versetzt: von einem Aufseher zur Arbeit gerufen, gehen die Völker rüstig ans Werk, Nimrod tritt auf, den Bau bewundernd u. s. f. Von höchst energischem Ausdruck ist der Doppelchor („Das Wunder hat Baal gethan") nach der Errettung Abrams. Entwickelte hier der Componist eine ungewöhnliche Gewalt und Sicherheit in der Gruppirung großer Chormassen, so bietet ihm die folgende Scene Gelegenheit zu glänzender instrumentaler Schilderung. Dumpf rollt das Gewitter heran, schwillt mächtig über den Häuptern der angstvoll fliehenden Arbeiter und entladet sich endlich in Donnerschlägen, welche den Thurm zu Boden schmettern — eine Schilderung von unwiderstehlicher Kraft und Anschaulichkeit. Die Perle des Ganzen soll indeß noch folgen: der Gesang der drei auswandernden Völkerstämme. Zuerst intoniren die Semiten einen feierlichen Gesang von idealisirt hebräischem Gepräge; es folgt ein Unisono-Chor der Hamiten, wahre Mohrenmusik in athemversetzendem Zweiviertel-Tact, von wilden Trommelschlägen begleitet, ein Stück an der äußersten Grenze musikalischer Realistik, aber zweifellos berechtigt gerade an diesem Platz. Von beiden vorhergehenden wesentlich verschieden und gleichsam über ihnen schwebend in süßem, heiterem Frieden ertönt der Gesang der Japhetiten, ein vierstimmiger Vokalsatz beinahe volksthümlich deutschen Charakters, in der 2. und 3. Strophe durch reichere Begleitung belebt und gesteigert. Rubinstein, allzeit besonders glücklich in nationaler Toncharakteristik, hat mit diesen drei Chören ein lebensvolles, farbenreiches Bild hingestellt. Die folgenden Partien fallen dagegen ab, hier wie durch das ganze Werk sind die Sologesänge von entschieden matterer, mitunter schwacher Erfindung; das letzte Arioso Abrams mahnt fast an den gemüthlichen Biedermannsstyl von Weigl und Consorten. Der aus drei Gruppen gebildete Schlußchor, ein stolzer musikalischer

Bau, findet den Hörer leider schon müde und abgespannt. Im Ganzen ist Rubinsteins „geistliche Oper", so ungleich an Werth ihre einzelnen Theile seien, ein Werk von rühmlichem künstlerischen Ernst und blendenden Einzelheiten. Rubinstein, der persönlich dirigirte, erzielte damit einen großen Erfolg. —

Kammermusik. Orchesterconcerte.

Es ist wohl ein seltsames Vorkommniß, wenn man nach mehr als 20jährigem Aufenthalt in Wien eine Beethovensche Composition zum allererstenmale zu hören bekommt, eine sehr interessante obendrein: die Serenade op. 8 für Violine, Viola und Cello. Sie gehört zu jener anspruchslosen Gattung, welche, erblüht aus dem gemüthvollen Grunde eines früheren Kunst- und Gesellschaftslebens, von Haydn und Mozart so fleißig cultivirt wurde. Die Serenade, 1797 erschienen, datirt wohl in ihrer ersten Conception noch weiter zurück. Denn von Beethovens eigenem Seelenleben, das seine späteren Compositionen so überzeugend durchströmt, erzählt uns diese gefällig spielende Musik so gut wie nichts. Mehrere von den sechs Sätzen sind von geringem Gehalt und veralteter Ausdrucksweise, das erste Allegro „alla marcia" geradezu haarbeutelig. Allerliebst ist hingegen die Polonaise, ein ehemals überaus beliebtes und für die verschiedensten Instrumente arrangirtes Stück, ferner das Adagio in D-moll, welches man sogar durch Unterlegung von Liedertexten singbar gemacht hat. Besonderes Interesse gewährt es, wie der directe Zusammenhang, ja das Herauswachsen Beethovens aus Haydn sich in dieser Serenade manifestirt und die stufenweise, organische Entwicklung dieser später so eigenartig sich gestaltenden, gigantischen Individualität nachweist. Sodann fällt die vollkommene Formbeherrschung und technische Meisterschaft auf, über welche der junge Beethoven bereits in seinen ersten Compositionen ver-

fügte. Sein Opus 1 ist schon das Werk eines Mannes, von Jugendwerken im gewöhnlichen Sinne kann man bei Beethoven gar nicht sprechen. Beethoven schrieb noch eine zweite Serenade ähnlichen Styls (op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche); zum vollgiltigen Meisterstück hat er die Form der Serenaden oder Cassationen in seinem köstlichen Septett gestaltet. Soll ein theilweise veraltetes, dem Namen seines Autors wenig entsprechendes Stück, wie Beethovens D-dur-Serenade, heutzutage noch besonderen Erfolg haben, so muß es so unvergleichlich gespielt werden, wie von Jean Beckers „Florentiner Verein". Hier paßt wahrhaftig das Goethe-Citat: „Der Vortrag macht des Redners Glück."

Aus dem Gebiet der Kammermusik empfingen wir ferner zwei interessante Novitäten von Gade und Hiller. Gades D-moll-Sonate für Clavier und Violine, ein Stück von preiswürdiger Sauberkeit und Klarheit, behandelt in vier kurzgehaltenen Sätzen einen recht geringfügigen Inhalt. Gade, der so vielversprechend, ja anscheinend reich begonnen hatte, scheint mit seiner Erfindung ziemlich zu Ende und lebt haushälterisch von seinen musikalischen Ersparnissen. Ein Duo für zwei Claviere von Hiller hat die Bemühungen der beiden wackern Spieler (Epstein und Door) nur spärlich gelohnt. Hiller bleibt hier wie überall der feine, gewandte Mann, dem es an pikanten Redensarten nicht fehlt, wenn er nichts Rechtes zu sagen weiß. Das ist in seinem neuen Duo nur allzusehr der Fall; obendrein wird man den Eindruck des Gesuchten und Gequälten gar nicht los. Dem Schlußsatz ist übrigens ein brillanter, rascher Zug nicht abzusprechen; das richtige musikalische Vélocipède, an welchem leider die strampelnden Beine des im Schweiße seines Vergnügens arbeitenden Reiters weithin sichtbar sind.

Die bekannte Freundlichkeit von Hellmesbergers Stammpublicum, welches in seinen Beifallssalven lieber weit über die Höhe des Verdienstes hinausschießt, als einen Centimeter dar-

unter bleibt, kam Herrn Bachrich sehr zu statten. Dieser präsentirte sich zum erstenmal als Componist eines Streichquartetts. Herr Bachrich (seit kurzem Bratschist des Hofoperntheaters und des Hellmesbergerschen Quartetts) ist in unseren Musikkreisen als ein liebenswürdiger, aufgeweckter Mann geschätzt. So jung er ist, hat er doch schon die wechselndsten Schicksale und Fährlichkeiten bestanden, welche Verstand und Thatkraft vollauf in Anspruch nahmen. Anfangs folgte er den Traditionen des handeltreibenden Volkes als Leiter oder Mitbesitzer eines Crinolinen-Geschäftes in Wien. Wie dieser Artikel selbst, so gewährte auch das Geschäft viel freien Spielraum und erlaubte Herrn Bachrich, sich nebenbei auf der Geige auszubilden. Inzwischen wechselte die Mode; es wurde den Damen immer enger um den Leib und in gleichem Maße Herrn Bachrich ums Herz, bis ihm schließlich nur der Trost blieb, daß zwar die Crinoline, nicht aber die Violine in Vergessenheit gerathen könne. Er suchte nun als Fachmusiker einen Wirkungskreis in Paris, doch nicht mit dem gehofften Erfolg. Ueberall ist aller Anfang schwer, in Paris ist er halb unmöglich. Bachrich ließ sich durch die Mißernte seines Violinspiels nicht entmuthigen und wurde Schriftsteller; wir haben in mehr als einer Zeitung pikante Correspondenzen von ihm gelesen. Aber Bachrichs Schutzengel hatte noch immer nicht sein ganzes Rollenfach abgespielt. Ein Verwandter unseres Helden, Besitzer einer kleinen Apotheke in Paris, erkrankte und beschwor Bachrich, ihn sofort in diesem Geschäfte zu vertreten. Der Violinist, Crinolinist und Journalist war nun mit einem Schlage Apotheker wider Willen und löste seine Aufgabe mit so viel Vorsicht und Klugheit, daß keiner von seinen Patienten gestorben ist, vielleicht sogar einige gesund wurden. Trotzdem suchte Bachrich dieser für den Dilettanten doch sehr beängstigenden Thätigkeit baldmöglichst zu entkommen und kehrte nach Wien zurück, wo er der treffliche Violinspieler wurde, als den wir ihn jetzt

kennen. Eines hatte er aber noch nicht versucht, nämlich Componist zu werden. Diese Lockung war unwiderstehlich. Herr Bachrich schrieb ein Quartett, und sein Glück ließ ihn richtig nicht im Stiche: das Stück wurde vortrefflich gespielt und von den Zuhörern mit Beifall überschüttet. Und wirklich hat der Autor seine vielfach erprobte „Findigkeit“ auch hier bewährt. Bachrichs Quartett hört sich ganz anständig an und geht, genau wie seine pharmaceutischen Compositionen, niemandem an Leben oder Gesundheit. Neue Stoffe haben wir darin nicht entdeckt, aber eine Anzahl mehr oder minder bewährter Chemikalien (besonders aus Recepten von Schumann, Schubert, Gounod) erschienen recht geschickt gemischt und combinirt, mitunter sogar durch Sordinen-Effecte u. dgl. zu einer angenehm prickelnden Wirkung gesteigert, welche etwa an kohlensaure Limonade erinnert. Herr Bachrich hat seinen Zweck erreicht: er zeigte uns, daß er auch geschickt zu componiren versteht und daß er seine sämmtlichen Talente noch lange nicht ausgespielt habe. Gleich nach dem Adagio (dem Satz mit den Sourdines gazeuses) brach ein solcher Beifall aus, daß uns unwillkürlich der Ausruf Romeos entschlüpfte: „O wackrer Apotheker, dein Trank wirkt schnell!“

Herrn Doors Trio-Verein danken wir endlich die Bekanntschaft mit Brahms H-dur-Trio (op. 8). Brahms hat allerdings seither sein Talent geklärt, seine Kunst verfeinert, vielleicht urtheilt er selbst jetzt strenger über dieses Product noch unausgereifter Künstlerschaft — es bleibt trotzdem ein lebensvolles, durch und durch poetisches Tonwerk. Der stürmische Jugenddrang, die strotzende Kraft dieser Composition (namentlich in den beiden ersten Sätzen) reißt unmittelbar mit sich fort; über monotone Längen, harmonische und rhythmische Cruditäten tröstet uns eine Fülle schöner Gedanken und hauptsächlich der ganz eigenthümliche energische Musikgeist, welcher das Ganze durchströmt. Wie warm und überzeugend klingt gleich das

Thema des ersten Satzes! Wie organisch, sich unablässig steigernd, baut er sich auf! Nur schließen könnte dieser Satz ein wenig früher, etwa dicht vor dem Fugato, dessen Eintritt ungefähr wirkt, wie ein lateinisches Schulcitat in einem begeisterten Liebesgedicht. Von gleicher Frische, nur noch viel strammer, ist das Scherzo, eines der besten, die seit Beethoven geschrieben wurden. Weniger befriedigt das Adagio mit seiner rhapsodischen Form und seinen gesuchten Seltsamkeiten; auch das Finale steht hinter den ersten Sätzen zurück. Aber trotz alledem ist Brahms H-dur-Trio ein Tonstück, desgleichen man unter den Kammer-Compositionen neuester Zeit mit der Laterne suchen muß, ohne etwas zu finden.

„Die Wacht am Rhein“.

Das Musik- und Theater-Feuilleton verhält sich jetzt zu dem ganzen übrigen Inhalt einer Zeitung, wie Frieden zum Krieg. Vom Kriege sind alle Herzen erregt, alle Gedanken erfüllt. „Das ist die Zeit nicht, Musik zu machen und über Musik zu schreiben!“ ruft man uns zu. Daß angesichts weltgeschichtlicher Ereignisse ein Berichterstatter vom Opernschauplatz nicht gerade mit jubelnder Begier an seine Arbeit geht, können wir versichern; aber soll er darum muthlos seine friedlichen Waffen strecken? In ähnlichen von Krieg und Politik tief aufgewühlten Zeiten hat uns jedesmal die Erfahrung gelehrt, daß die Musen zwar vom Feinde zeitweilig zurückgedrängt, umgangen, eingeschlossen sind, aber niemals ganz todtgeschossen werden. Die Kunst thut das Gegentheil von der französischen Garde: sie ergiebt sich zuweilen, aber sie stirbt nicht. Und so gewahrten wir auch in den letzten Wochen, wie gerade die aufgereiztesten Politiker sich aus dem Pulverdampf der Telegramme ein wenig sehnten nach dem einzigen wahrhaft neutralen Lande der Phantasie, und wie sie, grauenmüde von der

Tagesrechnung über Todte und Verwundete, sich unten im Feuilleton nicht ungern die Neuigkeit holten, daß Kunst und Künstler noch leben.

Eine zauberische Kraft übt freilich zu solcher Zeit von dem ganzen Wunderbaum der Tonkunst nur ein kleines Zweiglein: diejenige Musik, welche direkt auf die Actualität losgeht und mit zündendem Wort dem Gefühle des Augenblicks Ausdruck giebt, die politisch-patriotische Musik. Ein Blick auf die neuesten Kataloge der Musik-Verleger zeigt uns fast nichts Anderes als „Weißenburger Sturmmarsch", „Wörther Siegesmarsch", „Der Sieg von Saarbrücken", „Hurrah Germania" und vor Allem „Die Wacht am Rhein" in allen möglichen und unmöglichen Arrangements. In einer Liedertafel unseres Männergesang-Vereines haben wir nun auch in Wien das berühmte Lied gehört. Der Anschlagzettel schien uns freilich am bedeutsamsten durch das, was er verschwieg. „Für einen humanen Zweck" lautete geheimnißvoll die Widmung dieses die Verwundeten der deutschen Armee reichlich unterstützenden Gesangsfestes, und jenes Lied, nach dessen Bekanntschaft hier alles begierig verlangte, fehlte auf dem Programm. Das heißt doch die „Neutralität" correct auffassen, wenn man den Leuten nicht bloß die Hände bindet, sondern auch den Mund stopft! Es giebt aber Momente der Begeisterung, welche derlei Polizeiverbote plötzlich mit Sturmesgewalt niederreißen. „Die Wacht am Rhein" wurde stürmisch begehrt, von den Sängern mit Enthusiasmus vorgetragen, abermals verlangt und abermals gesungen, und so fort, zwar nicht in Ewigkeit, aber doch in die späte Nachtstunde hinein. Wer diesen einmüthigen, jubelnden Ausbruch von 4 000 Menschen verschiedensten Standes miterlebt hat, konnte über die Stärke der deutschen Sieges-Sympathien in Wien kaum länger im Zweifel sein.

Der musikalische Werth ist es nicht, was ein Lied populär macht und zu historischer Bedeutung emporhebt. Auch

Wilhelms Composition der „Wacht am Rhein" würde zu anderer Zeit unter dem Wuste ähnlicher Erzeugnisse kaum besonders bemerkt werden, so wenig Neues, Geniales liegt darin. Dennoch besitzt sie als Volkslied specifische Vorzüge, welche ihre Verbreitung und Beliebtheit erklärlich machen. Besonders glücklich ist der Anfang, welcher (nach einem kräftigen Auftact von der Dominante herab zur Tonica) zwei Tacte lang in acht Viertelnoten nur die Intervalle des B-dur-Dreiklanges in die Höhe marschiren läßt, ein mannhaftes, beherztes Thema, das sich sofort dem Gehör einprägt und auch von einer Masse ungeschulter Sänger leicht zu treffen ist. Alles Weitere klingt ziemlich gewöhnlich, bleibt aber einfach in Modulation und Rhythmus, bei einem für ein Volkslied allerdings etwas großen Stimmumfang von anderthalb Octaven. Die bewegende Kraft eines patriotischen Liedes geht immer zunächst vom Gedichte aus; die Forderungen an den Componisten sind sehr bestimmter, aber bescheidener Art. Das Merkwürdigste an diesem Kriegslied der Armee von 1870 ist, daß es nicht dem Momente selbst entsprang, sondern bereits vor dreißig Jahren, allerdings in verwandter politischer Atmosphäre (zugleich mit Beckers „Rheinlied") gedichtet wurde. Ein neuer Beweis, wie die Popularität eines Liedes sich nicht vorausbestimmen läßt. Noch weniger läßt sie sich octroyiren, wie dies zuletzt 1867 die französische Regierung mit ihrer Preisausschreibung einer „Friedens-Marseillaise" („Chant de la paix") erfahren mußte. Die beste dieser zu vielen Hunderten eingelaufenen Compositionen sollte officielles Volkslied der französischen Nation werden. Wochenlang plagten wir uns in Paris mit der Durchsicht dieser zahllosen Compositionen von kleinstem Umfang und größter Einfachheit, um zuletzt zu dem weisesten Entschluß zu kommen: daß gar kein Preis zuzuerkennen sei. „Wir sind nicht da, um Gassenhauer zu prämiiren!" rief der alte Berlioz bei der Schlußsitzung ganz zornig aus. Und dennoch gab es manche

Compositionen darunter, so gut und vielleicht noch besser als „Die Wacht am Rhein". Aber wer beachtete sie, wer hätte Wilhelms „Wacht am Rhein" beachtet, bevor die Glorie ihrer siegreichen Popularität sie umgab? Musiker von Fach, welche über dergleichen patriotische Lieder zu Gericht sitzen, werden sich von dem specifisch künstlerischen Standpunkte nie ganz losmachen können, und dieser entscheidet nicht über die Lebensfähigkeit und Wirkung eines Volksliedes. Der Erfolg solcher Lieder erscheint aus musikalischem Gesichtspunkt eben so oft verdient („Marseillaise", „Des Deutschen Vaterland", „Gott erhalte"), wie unverdient; in beiden Fällen spielen der Zufall und die Gewalt eines Augenblicks eine große Rolle in der thatsächlichen Carriere derselben. Im August 1791 trat im Pariser Opernhause während des Zwischenactes ein Schauspieler auf die Bühne und hub mit zitternder Stimme die damals in Paris noch fast unbekannte Hymne von Rouget de l'Isle zu singen an. Bei der letzten Strophe „Amour sacré de la patrie" sank er auf die Knie, und alles weinte und jubelte. Von dem Abend datirt die große, weltgeschichtliche Rolle der Marseillaise. Vor vier Wochen setzte die französische Regierung diesen Theatercoup officiell wieder in Scene und rief die lange verpönte Marseillaise in der Stunde der Noth zu Hilfe. Diesmal vergebens. Die Marseillaise ist von den französischen Regierungen abwechselnd gefördert und unterdrückt worden; die Protection konnte ihre volksthümliche Macht nicht erhöhen, das Verbot sie nicht zerstören. Schon nach Robespierres Tod bedurfte es eigener Erlässe, um die Marseillaise im Theater spielen zu dürfen, aber draußen im Lager ersetzte sie den Soldaten das Brot und die Disciplin. An diesen beiden Artikeln hat es der deutschen Armee von 1870 glücklicherweise nicht gefehlt; aber „Die Wacht am Rhein", welche die Empfindung von Tausenden in einen harmonischen Strom zusammenfaßte und brausend entfesselte, spendete ihnen das Labsal fröhlicher

Zuversicht. Und darum hat dieses Lied seinen bescheidenen Platz in der Weltgeschichte.

In stürmischen politischen Zeiten sind es die stürmischen politischen Lieder, welche den größten Erfolg davontragen. Allein sie brauchen auch ihre Ergänzung, ihren Gegensatz. Dem Bedürfniß, uns in unserer momentanen Leidenschaft musikalisch getragen und gesteigert zu fühlen, steht ebenso naturgemäß das andere zur Seite, uns aus dem Wirrsal herauszutröstten. Die Musik ist nicht auf eine einzige Mission eingeengt, auch in ihrem Reiche „giebt es der Wohnungen viele". Was war es nur, das in der letzten Liedertafel den herzlichsten Anklang fand nächst der „Wacht am Rhein"? Ein anspruchsloser, von sanfter, wehmüthiger Empfindung getragener Chor von Engelsberg. „Duftige Jugendzeit, o wie so weit!" lautet der Refrain, dessen seelenvolle Melodie uns mit leiser sicherer Hand aus dem Gewühl des Tages herausführt und einkehren läßt in die Stille des eigenen Gemüthes.



1871.

Orchesterconcerte.

S. Bach: Reformations-Cantate. — Händel: Krönungs-Anthem. — R. Wagner: Huldigungsmarsch. — J. Raff: Sinfonie „Im Walde".

Virtuosen.

„Ullmann-Concerte" (Sivori, Mad. Mombelli, Mad. Hammaker, Nicotini).





Sebastian Bachs sogenannte Reformations-Cantate über Luthers Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott", in Wien zum erstenmal zur Aufführung gebracht, machte nicht den tiefen Eindruck, von welchem andere Bachsche Cantaten hier begleitet zu sein pflegen. Ein Theil der Schuld liegt in dem Charakter der Composition selbst, ein anderer in der Mangelhaftigkeit der Aufführung. Erfüllt von dem Geiste tiefer, kraftvoller Frömmigkeit und in einzelnen Momenten ergreifend durch ihre großartige Energie, wird diese Musik doch überwiegend starr und hart durch ihr Übermaß contrapunktischer Kunst und polyphoner Verflechtung. Es gehört das technische Interesse des Fachmanns oder das religiöse des Protestanten an dieser Verherrlichung von Luthers Choral dazu, um dieses Werk mit derselben Begeisterung aufzunehmen, wie die Cantaten „Gottes Zeit", oder „Ich hatte viel Bekümmerniß", in welchen eine viel mannigfaltigere, melodiösere und durchsichtigere Erfindung mit unwiderstehlicher Innigkeit des Gefühls sich verbindet. Ohne Frage spielt bei Bach und seinen Zeitgenossen die Freude an der technischen Meisterschaft, an der vollen Darlegung des erworbenen Wissens und Könnens, die Tüchtigkeit des musikalischen Handwerks im höchsten Sinne eine entscheidende, große Rolle. Als glaubenseifriger, in seiner Frömmig-

keit hart an die Grenzen des Pietismus streifender Protestant mußte sich Bach zu der höchsten Entfaltung seiner Kunst aufgefordert fühlen, als es galt, Luthers Choral, das musikalische Glaubenssymbol seiner Kirche, zum Gegenstand einer eigenen Cantate zu machen. Die Melodie „Ein' feste Burg ist unser Gott" (die einzige, welche von dem großen Reformator selbst herrührt) bildet den Stoff und Mittelpunkt dieser Cantate, ist fortwährend gegenwärtig, wird wie der Bibeltext einer Predigt bewiesen, bekräftigt, ausgeführt, umschrieben. Das geschieht nicht blos in den Chören, sondern auch in Solonummern. Gleich der erste Chor baut über das Choralmotiv, das bald in dieser, bald in jener Stimme hervortritt, einen wahren contrapunktischen Dom auf, dessen großartige Massen uns zur Bewunderung niederzwingen, ohne uns jedoch recht klar und durchsichtig zu werden. Letzteres ist vielleicht erreichbar durch eine vollendete Aufführung; die hiesige war das Gegentheil davon. Die Stimmen schallten und schwankten chaotisch durcheinander; es tönte wie in einem unakustischen, hallenden Gebäude, wo verschiedene Brechungswinkel die Tonwellen ungleich und verspätet zurückwerfen. Sollte Rubinstein (der neue artistische Director unserer Gesellschaftsconcerte) das Vorurtheil mancher Dirigenten theilen, daß Bach immer stark gesungen werden müsse? Die Polyphonie wird dadurch undeutlich, eine maßvolle Behandlung der Stimmen hingegen kann mit ungemeiner Wirkung die Klarheit Bachscher Chorsätze befördern. Materielle Klangwirkungen lagen übrigens gar nicht im Sinne Sebastian Bachs. Auf den Eingangschor folgt ein Duett zwischen Sopran und Baß: die Sopranstimme singt die (nur hin und wieder etwas verzierte) Choralmelodie, die Baßstimme contrapunktirt dagegen in langen, rein instrumental gedachten Sechzehntel-Passagen, bei welchen dem Sänger — und beinahe auch dem Hörer — der Athem ausgeht. Ohne Zweifel ist es schön symbolisch gedacht, wenn Bach hier die Choralmelodie in einer

Stimme ruhig und unerschütterlich beharren läßt, während die andere Stimme ihre künstlichsten Figuren darum rankt — aber nicht alles, was symbolische Bedeutung hat, ist deshalb schön. Die grausame Mißhandlung der menschlichen Stimme, welche Bach zum fühllosen Instrument erniedrigt, beeinträchtigt mitunter schon die Freude an den Chören dieser Reformations-Cantate; in dem Duett, das einer langen, schwierigen Singübung gleicht, wirkt sie geradezu beängstigend. Ein ähnliches Bewandtniß hat es mit der darauf folgenden H-moll-Arie für Sopran, deren absonderliches, im Rococogeschmack weit ausgesponnenes Solfeggienspiel sich mit der pietistischen Weichlichkeit des Textes zu ermattender Wirkung vereinigt. („Komm' in mein Herzenshaus, Herr Jesu, mein Verlangen, Treib' Welt und Satan aus, Weg schnöder Sünden Graus!") Zum Glück schließt sich an diese vollständig im Zeitgeschmack wurzelnde, die äußerste Rücksichtslosigkeit gegen die Menschenstimme personificirende Arie ein wahrhaft imposanter Chorsatz. Der ganze Chor singt unisono die Choralmelodie, während das Orchester in vollem, dabei stets durchsichtigen Klangreichthum dazu figurirt. Mit der Aufführung dieses einen Chores hätte man eine weit tiefere Wirkung erzielt, als mit der vollständigen Cantate. Von rührendstem Eindruck ist der Schluß: der einfache vierstimmige Choral.

Händel, welcher den Ausdruck festlicher Freudigkeit so sehr in seiner Macht hatte, erhielt in seiner bewegten Carriere wiederholt günstige Gelegenheit, denselben glänzend zu manifestiren. Ein solcher Anlaß war die Krönung König Georgs II. am 11. October 1727 in London. Für die Krönungsfeierlichkeiten in der Westminster-Abtei war eine eigene musikalische Liturgie festgesetzt, Chöre und Instrumental-Musik enthaltend. Die Chöre waren sogenannte „Anthems". Händels Krönungs-Cantate übt, wie alle Händelsche Chormusik, die wohlthätig stärkende Wirkung eines musikalischen Stahlbades; der Hörer fühlt sich ermannt und gekräftigt durch solche vollaustönende,

markige Musik, welche schnurgerade, ohne jeden sentimentalen Seitenblick auf ihr erhabenes Ziel losschreitet. Auf die Dauer können wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts allerdings das Sentimentale nicht leicht entbehren. Händels Krönungshymnen wirken übrigens mehr gattungsmäßig als individuell, indem sie die typischen Vorzüge Händelscher Chormusik ohne besondere Individualisirung des Stoffes wiederholen und an zahlreiche ähnliche Werke des Meisters erinnern. Dieses Vorwiegen des Allgemeinen, Gattungsmäßigen vor dem Individuellen ist nicht Händel allein, sondern allen älteren Meistern, einschließlich Haydn, eigenthümlich, gegenüber dem Ausdrucke der modernen Meister, bei welchen jede einzelne Composition sich als bestimmte, nicht zu verwechselnde Persönlichkeit aus der Gattung herauszuheben pflegt.

Im „Philharmonischen Concert" gab es eine Novität, deren musikalische Geringfügigkeit zweifellos ist, die aber trotzdem nicht nur rasend beklatscht, sondern zur Wiederholung förmlich erzwungen wurde. Das war mit Sicherheit vorherzusagen, denn der Componist der Novität heißt Richard Wagner. Der Anhang Wagners ist in Wien nicht nur quantitativ sehr stark, er scheint auch qualitativ besonders kräftig ausgestattet, denn so ein Wagner-Applaus klingt noch einmal so stark als jeder andere, er kommt gleichsam schon Wagnerisch instrumentirt zur Welt. Der von den Philharmonikern aufgeführte „Huldigungsmarsch" ist ein kleines Douceur Richard Wagners für den jungen König von Baiern und nicht zu verwechseln mit dem späteren „Kaisermarsch", welcher Kaiser Wilhelms Siege in so barocken Rhythmen feiert. Wie dieser, so entbehrt auch jener Marsch der energischen, festen Haltung und des melodiösen Kernes, welcher den Segen einer edlen Volksthümlichkeit in sich trägt, ohne daß der Componist danach zu haschen brauchte. Wagner erscheint in beiden Märschen sichtlich schwankend und grübelnd, wie das Ding möglichst effectvoll zu machen wäre,

ohne zu sehr zum Volke sich herabzulassen. So tritt dieser Huldigungsmarsch ein, wie ein gesalbter Oberpriester, der sich nach fünf Minuten als Regimentstambour demaskirt. Ein unbedeutender, ja durch seine chromatisch winselnde Sentimentalität geradezu unpassender musikalischer Gedankengehalt wird hier mit dem lärmendsten Pomp instrumentirt.

Im Philharmonischen Concert wurde eine Programm-Symphonie: „Im Walde" von C. Raff mit mäßiger Theilnahme und kargem Beifalle gehört. Es ist etwas Räthselhaftes um die künstlerische Carriere Raffs, eines Musikers, der doch unstreitig Talent besitzt, alle Handgriffe der Technik kennt, auch sonst über eine vielseitige Bildung verfügt und trotzdem mit jedem Werke vereinzelt, gleichsam neu anfangend vor dem Publicum steht. Dabei ist Raff von erstaunlicher Productivität; er hat bereits Opus 160 überschritten. In jedem seiner größeren Stücke giebt es höchst anregende Partien, und dennoch hat kein einziges sich in den Concertprogrammen festgesiedelt, ist kein einziges in Fleisch und Blut der Nation gedrungen. Es fehlt doch eben der tiefere musikalische Gehalt, die innere Wahrhaftigkeit.

Auch in der mit geistreichem Raffinement ausgeklügelten und virtuos instrumentirten „Waldsymphonie" vermissen wir allzusehr den substantiellen, musikalischen Kern. Die enorme Ausdehnung dieser Symphonie und ihr instrumentaler Luxus stehen in keinem Verhältnisse zu dem kargen musikalischen Ideengehalt. Am leichtesten mag man sich mit dem ersten Satze befreunden, der neben und über den blendenden Orchester-Effecten und -Effectchen doch noch einigermaßen symphonischen Bau und Charakter hat. Aber je weiter wir hören, desto mehr überwuchert dieses aufdringlich flimmernde Detail, diese unersättliche Tonmalerei und Überladung mit einem instrumentalen Schmuck, der kaum mehr erkennen läßt, was denn eigentlich geschmückt wird. In diesem Sinne sieht man in Raffs Waldsymphonie

den „Wald“ wirklich vor lauter Bäumen nicht. Der von den drei ersten Sätzen ermüdete Hörer wird nun schließlich von dem vierten über alle Gebühr lang gepeinigt. Dieses Finale trägt die etwas umständliche Aufschrift: „Nachts. Stilles Weben der Nacht im Walde. Einzug und Auszug der wilden Jagd mit Frau Holle und Wotan. Anbruch des Tages.“ Der Componist arbeitet dieses poetische Pensum mit einer entsetzlichen Gewissenhaftigkeit aus; er stürzt uns in ein wahres Kaleidoskop von Klangfarben und poetischen Bildern, er malt und dichtet so viel, so bunt und so lange, daß wir am Ende vor lauter Poesie und Malerei nicht mehr wissen, was Musik ist.

„Ullmann Concerte“.

Die gegenwärtige Gesellschaft Ullmans ist nicht in allen Theilen gleich vorzüglich; ihre beiden hervorragendsten Virtuosen sind diesmal Camillo Sivori und Madame Monbelli-Cremieux. Sivori, der einzige unmittelbare Schüler Paganinis und jetzt wohl der Nestor aller reisenden Violin-Virtuosen, hat seinen wunderbar süßen Ton und seine fast unfehlbare Bravour sich unverändert erhalten. Nur Damen, welche vom Virtuosen vor allem eine „poetische Erscheinung“ verlangen, dürften sich etwas enttäuscht fühlen: das kleine, hagere Männchen mit dem stechenden Blick und dem breiten Backenbart erregt weit mehr die Vermuthung, daß es mit Promessen handle, als mit Melodien. Aber wenn Sivori seine Geige zur Hand nimmt (und welche Geige!), dann strömt entzückender Wohlklang durch den Saal, da weben tönende Silberfäden das feinste Gespinnst, da glitzern Arpeggien, Staccatos, Trillerketten wie Springbrunnen in der Sonne. Allerdings ist dieser Genuß mehr sinnlicher als geistiger Natur; Gemüth und Verstand des Hörers finden wenig Nahrung in diesen Paganinischen Kunststückchen, diesem abgetragenen Variationenprunk Sivorischer Opernphantasien.

Unter anderen spielte Herr Sivori das veraltete Parade-stück von Prüme: „La Mélancolie". Ein französischer Schrift-steller definirt die Melancholie als „le plaisir d'être triste". Ein trauriges Vergnügen, besonders auf der Violine. Nachdem der Virtuose den langsamen ersten Satz hindurch weidlich in diesem „Vergnügen" geschwelgt, verfällt er plötzlich in einen Anfall von Purzelbäumen (erste Variation), erschrickt dann über diese Ungehörigkeit so sehr, daß er sich selbst einen Maulkorb in Gestalt einer Sordine anlegt, dergestalt geknebelt sich neuer-dings dem gedachten erbärmlichen Vergnügen hingiebt, um schließlich wieder alle Turnerkünste zu produciren, welche man mit springendem Bogen und sehr heiterem Temperament über-haupt ausführen kann. Herr Sivori geigte das Stück unerlaubt schön, es war wirklich zum Melancholischwerden.

Ungefähr wie Sivoris Geige klingt die Stimme der Monbelli. Vornehm und anmuthig in ihrer Persönlichkeit wie in ihrem Gesangsvortrag, eroberte diese Künstlerin rasch die Sympathien des Publicums. Größe und Kraft kann man ihrer Stimme keineswegs nachrühmen, aber einen bestrickenden Wohllaut und Schmelz. Ihr musterhafter Ansatz bildet den Ton immer mühelos, klar und rein, ihre Coloratur fließt leicht und elegant, ihr Staccato gleicht springenden Perlen. Und das Beste daran: daß alles mit vollendetem Geschmack, ohne jegliche Anstrengung oder Affectation zum Vorschein kommt. Das stempelt die Monbelli zu einer im besten Sinne ange-nehmen distinguirten Gesangsvirtuosin.

Neben der Monbelli stand ihre Collegin Madame Ha-mackers (von der Opéra Comique) beträchtlich im Schatten; was sie an Stimmumfang und theatralischer Verve voraus hat, vermag ihrer stark verblühten Stimme doch nur zu einer halben Wirkung zu verhelfen. Ein dritter Sänger, Mr. Nicotini, Elsässer von Geburt, betheiligte sich an dem Concert mit der „Mandolinata", welche nunmehr in Deutschland zu

grassiren beginnt, wie vor anderthalb Jahren in Paris. Das etwas bizarre Lied (welches die Artôt so bezaubernd sang) ist ohne eine gewisse Koketterie im Vortrag undenkbar, deshalb für einen Mann nicht recht passend. Auch mit Gounods „Frühlingslied“ hatte Herr Nicotini keine gute Wahl getroffen. Mit leichten, heiteren Chansonetten und Couplets, in welchen die witzig pointirte Phrase den Ausschlag giebt, dürfte er überall Glück machen; die Wonne des Frühlings klingt aber, von solchem Stimmchen vorgetragen, wie eine Recommandation von Brennholz, Steinkohlen und luftdichtem Fensterverschluß.



1872.

„Christus" von Liszt. — Concert von Richard Wagner. — Brahms' „Triumphlied" und „Schicksalslied". — Das Schubert-Monument.

Orchesterconcerte.

Gade: Ouverture zu „Hamlet". — Meyerbeer: Musik zu Struensee. — Rimsky-Korsakow: „Sadko". — Mozart: Clavierconcert. — Franz Lachner: Suite. — Monstreconcert des „Wiener Musikerbundes" (R. Wagners „Kaisermarsch").

Virtuosen.

Clara Schumann und Amalie Joachim. — Hans von Bülow.





„Christus“ von Fr. Liszt.

Wenige Tage nach der Aufführung von Meyerbeers „Dinorah“ hörten wir im Gesellschafts-Concerte den ersten Theil eines neuen Oratoriums: „Christus“, von Franz Liszt. Es ist Zufall, daß wir von diesen Tondichtungen unmittelbar nach einander zu erzählen haben, aber ein Zufall, der uns auf eine merkwürdige Verwandtschaft der beiden — scheinbar so weit entlegenen — Werke aufmerksam macht. So wie Meyerbeer von der colossalen Pracht seiner großen Opern mit ihren Rittern und Prinzessinnen plötzlich zu den Ziegenhirten eines bretonischen Dorfes flüchtete, so hat Liszt, verlockt von demselben Reiz des Contrastes, den Sprung vom glänzendsten Virtuosenthum zur Kirchenmusik gemacht und in seinem „Christus“ sogar den seltsamen Versuch unternommen, die kindlich fromme Sprache der alt-italienischen Kirchen-Componisten nachzusprechen. Ein ähnlicher psychologischer Proceß mag in beiden Meistern die Sehnsucht nach idyllischem Naturleben wachgerufen haben, die Sehnsucht des blasirten Städters nach den Gebirgsdörfern und den Armen im Geiste. Die beiden Prototype luxuriöser Instrumentalpracht, sie greifen schließlich zum kindischen Dudelsack; der eine um einer tanzsüchtigen Hirtin, der andere um dem Jesulein in der Krippe vorzublasen. Wie in der „Dinorah“, so ist auch im „Christus“ die gesuchte Einfalt und Naivetät

nur eine neue Form des geistreichen Raffinements; die Seltsamkeit eines neuen Styles bedeckt als durchlöcherter Diogenesmantel die musikalische Hinfälligkeit und Abmagerung des Trägers. Beide Meister haben in den genannten Compositionen mit der größten Anstrengung ihr schwächstes Werk geschrieben. Weiter wollen wir den Vergleich nicht treiben, welcher schon deshalb ansehnlich hinkt, weil er ein großes musikalisches Erfindungstalent (Meyerbeer) mit einem kleinen (Liszt) zusammenstellt. Meyerbeers „Dinorah" bleibt immer noch das schwache Werk eines sehr starken Talentes, während Liszts „Christus" den förmlichen Bankerott eines Tondichters verlautbart, der zwar fremde Kapitalien jederzeit wunderbar zu verwalten und zu vermehren wußte, aber selbst immer nur eines sehr bescheidenen Wohlstandes genoß. Liszts „Weihnachts-Oratorium", welches das letzte Gesellschafts-Concert vom Anfang bis zu Ende ausfüllte, bildet den ersten Theil des „Christus" und ist auf lateinischen Text aus der Bibel und der katholischen Liturgie componirt. Der „Christus" soll eine Oratorien-Trilogie werden; jener erste Theil ist somit nur eine Art religiöses „Wallensteins Lager". Der Heiland erscheint noch nicht darin, sondern blos Hirten, Engel und die heiligen drei Könige. Wir können lediglich über diesen ersten Theil des (noch unveröffentlichten) Oratoriums berichten, und auch das nur nach dem allgemeinen Eindrucke einmaligen Hörens. Das aus fünf Nummern bestehende „Weihnachts-Oratorium" von Liszt beginnt mit einer Einleitung (Rorate coeli) und einem langen Pastorale für Orchester, welches mit der Ansprache des Engels an die Hirten und dem Chor himmlischer Heerschaaren schließt. Diese erste Hälfte des Werkes ist es, wo Liszt den alt-italienischen Kirchenstyl imitirt, bald an die Lamentationen und das Stabat mater von Palestrina erinnernd (das bekanntlich mit der unmittelbaren Aufeinanderfolge des A-dur-, G-dur- und F-dur-Dreiklanges anhebt), bald an den Venetianer A. Gabrieli,

bald wieder an die Neapolitaner Leo und Durante. Liszt enthält sich fast jedes verminderten Accordes, modulirt vorwiegend in den alten Kirchentonarten, vermeidet ängstlich den Leitton und die moderne Chromatik und spricht in reinen Dreiklängen. Der Engel trägt seinen Gesang allein, ohne jegliche Begleitung vor, in der psalmodirenden Weise alter Ritualgesänge. Der Frauenchor tritt gleichfalls a capella hinzu und bewegt sich später lange Strecken hindurch unisono oder in Octaven, gleichsam in absichtlicher Magerkeit an byzantinische oder altdeutsche Heiligenbilder erinnernd. So überaus geschickt dies alles in archaistischer Tendenz gemacht ist, man wird nicht recht überzeugt davon; es fehlt der Glaube, nicht etwa in dem hochwürdigen Componisten — Gott bewahre! — aber im Hörer. Die ganze Haltung erinnert an Berlioz „Enfance de Jesus-Christ“, eine Legende, die freilich absichtlich über Zeit und Autor täuschen wollte, aber wenigstens unabsichtlich viel reizendere, wärmere Musik gab. Liszts Instrumental-Einleitung bewegt sich in langsamen 6/4-Tact, unsäglich lang und monoton, ohne rhythmisches Leben und melodisch ausgeprägte Ideen. Die sordinirten Geigen herrschen vor, später im eigentlichen Pastorale die Clarinetten und Oboën mit unermüdlicher Nachahmung der Hirtenschalmei. Man begrüßt freudig aufathmend die Posaunenklänge, welche (den Engel verkündigend) diesem frommen Gedudel ein Ende machen. Den Schluß des Engelchors bildet ein sehr ausgeführtes Hallelujah, das raschere Bewegung annimmt und in einer hochliegenden Geigenfigur etwas dem „Benedictus“ in Beethovens D-Messe Ähnliches beabsichtigt. Bis hierher ist das Lisztsche Oratorium mehr oder minder unerquicklich, gequält, musiklos, bei aller erstrebten Einfalt raffinirt und von alterthümelnder Absicht durchkältet. Es folgt Nr. 3, das beste, ja einzige Musikstück im „Christus“, das eine Art erquickender Oase in der Wüste abgiebt: Der Hymnus „Stabat mater speciosa“, eine im liberalsten Mönchs-

latein gereimte Parodie oder Umspielung des „Stabat mater dolorosa“. Der Hymnus (G-dur 4/4), vom Chor allein pianissimo intonirt, später unter Hinzutritt der Orgel, bewegt sich in langsamen, breit aushaltenden Accorden, welche regelmäßig an bestimmten Texteinschnitten durch Fermaten auseinander gehalten werden. Diese klangvollen, im modernen Tonsystem modulirenden und übersichtlich rhythmisirten Accordfolgen wirken wohlthuend nach dem Früheren. Von einer reichen oder originellen Erfindung kann zwar auch hier kaum die Rede sein, aber es liegt doch in diesem ruhigen Ausklingen eine gewisse träumerische Innigkeit und natürliche musikalische Empfindung. Der 22 Strophen lange Hymnus ist breit ausgesponnen, wird jedoch durch den Wechsel von zwei- und dreitheiligem Tact aus allzu großer Monotonie gerettet.

Auf den „Hymnus“ folgt wieder ein langes Orchesterstück: „Hirtenspiel an der Krippe“, welches durch längere Zeit den Eindruck macht, als präludirte jemand allein für sich, um bequem auszuruhen, lässig auf der Orgel. Bald aber treten Clarinetten und Oboën wieder drohend in den Vordergrund und beharren in ihren pastoralen Schalmei- und Dudelsack-Imitationen mit einer Hartnäckigkeit, welche den Hörer zur Verzweiflung treibt. Von einem plastischen Hervortreten und Sich-Aufbauen musikalischer Ideen keine Spur; von melodischer Triebkraft und rhythmischer Lebenswärme keine Spur; lauter Stückchen und Fädchen, welche durch rastloses Anstückeln mechanisch fortgesetzt werden. Hier haben wir die „unendliche Melodie“ in ihrer religiösen Phase, als unendlichen Dudelsack. Die schwergeprüfte Geduld des Hörers bekommt nach überstandenem „Hirtenspiel“ als vierte und letzte Nummer einen „Marsch der heiligen drei Könige“ zu hören. Derselbe beginnt (etwa nach Art des Berliozschen Pilgermarsches) im gleichmäßigen Rhythmus staccirter Viertelnoten und scheint eine festere Form mit musikalischerem Inhalte zu versprechen. Das Ver-

sprechen wird aber nicht gehalten, das Stück bauscht sich wüst und ermüdend auf. Die gesuchte Einfachheit des Anfanges weicht jetzt derben Effecten, Palestrina dem Richard Wagner. Aus mißklingenden, anfang- und endlosen Phrasen, die wie nasser Seetang sich uns überall lästig anhängen, dröhnen zeitweilig Posaunen- und Pauken-Intraden auf, zum Schlusse streichen gar die Violinen unisono auf der G-Saite einen unendlichen geistlichen Manzanillobaum. Es ist auffallend, wie der Componist im Laufe des Oratoriums immer mehr aus dem anfangs gewählten Ton fällt, wie die Einfachheit und Objectivität des Styls einer immer raffinirteren Subjuctivität Platz macht, zusehends zerfahrener und ungleicher wird, bis schließlich der Hörer ohne jeden tieferen Eindruck als den einer überwältigenden Langweile und Gereiztheit von dem neuen Oratorium scheidet.

„Christus" scheint mir das unerquicklichste Werk von Liszt zu sein, ein Fortschritt nur auf dem Wege der äußerlichen Künstelei und der inneren musikalischen Verarmung. Über die wunderliche Idee, diese Aneinanderreihung von zwei Chören und vier langen, schildernden Orchestersätzen, diese Decorations-Malerei ohne dramatische oder epische Handlung ein „Oratorium" zu nennen, kann man allenfalls hinweggehen. Es läge am Ende wenig daran, wie Liszt das Ding benennt, wenn wir einen reichen Ideengehalt, plastische Gestaltungskraft, musikalische Schönheit und Ursprünglichkeit darin vorfänden. So aber stehen wir im Grunde doch nur vor einer geistreich grübelnden und experimentirenden Impotenz, die uns frieren macht. Die „Symphonischen Dichtungen" von Liszt strahlten doch einen gewissen Glanz aus und boten in ihrer gedrängten Form, verständlichen Melodik und blendenden Instrumentirung etwas in seiner Art Eigenthümliches, woran man — absehend von den anspruchsvollen Programmen und dem allerdings sehr mäßigen musikalischen Kern — Interesse und stellenweise

Vergnügen haben konnte. Auch die „Heilige Elisabeth“ brachte wenigstens einzelne Nummern, die durch ähnliche, nicht allzu wählerische Effecte wirkten. Im Vergleiche damit macht der „Christus“ (mit alleiniger Ausnahme der „Hymne“) den Eindruck des Trostlosen. Ich bin mir bewußt, mit keinerlei Voreingenommenheit über dieses Werk und seinen Autor zu schreiben. Im Gegentheile stehe auch ich unter dem Zauber der geistvollen, liebenswürdigen und wohlwollenden Persönlichkeit Liszts und der Erinnerung an sein hinreißendes Clavierspiel. Es wäre so recht eine Herzensfreude, die eigenen Schöpfungen eines Mannes zu loben, den wir als genialen Virtuosen, als hochgebildeten Musiker, als überall anregenden, aufmunternden und helfenden Musikgeist verehren. Allein aus diesem „Christus“ klingt ein allzu vernehmlicher Aufruf an den Kritiker, seine ehrliche Überzeugung offen auszusprechen. Am kürzesten geschähe dies meinerseits mit den Worten M. Hauptmanns über ein früheres Lisztsches Tonwerk: „Es ist von der Musik, die für mich nun einmal keine ist.“ Diese Empfindung scheint mir bei der großen Mehrzahl der Zuhörer stärker oder schwächer vorgewaltet zu haben. Nur nach der Hymne war meines Erachtens der Beifall ein aufrichtiger, d. h. der Musik selbst gespendeter; aller übrige Applaus dürfte der Person des im Saale anwesenden Componisten gegolten haben. Ohne diesen mächtigen Schild wäre in Wien die Reputation des neuen Oratoriums kaum so unverletzt geblieben. Keineswegs vermag der Applaus, mit welchem man am Schlusse Franz Liszt ehrte, uns über die Lebensunfähigkeit und das wahre Schicksal seiner neuesten Tondichtung zu täuschen. Liszts Clavier-Compositionen, welche als Markstein in der Geschichte dieses Instrumentes eine neue Phase bezeichnen, werden in ihren glücklichsten Momenten sich lange in Ansehen und voller Wirkung erhalten. Hingegen machen seine großen Chor- und Orchester-Compositionen jetzt schon nur halbe Wirkung, wo der Zauber

von Liszts Anwesenheit fehlt; nach seinem Tode werden sie noch eine Zeitlang wie von einem scheidenden Sonnenstrahle vergoldet, hier und dort aufblitzen, um der folgenden Generation nur noch dem Namen nach bekannt zu sein. Mit dem letzten Menschen, welcher sich einst rühmen wird, Liszt noch persönlich gekannt zn haben, dürfte auch der letzte Beifallsklatscher seiner Oratorien zu Grabe gehen.

Concert von Richard Wagner.

Das von R. Wagner dirigirte Concert bestand aus zwei Abtheilungen, von denen die erste uns Beethovens „Eroica" brachte, während die zweite blos Wagnersche Compositionen enthielt. Nachdem Beethovens heroische Symphonie eines der abgespieltesten Stücke des Wiener Concert-Repertoires ist, dürfte Wagner dieselbe nicht so sehr um ihrer selbst willen gewählt haben, als um zu zeigen, wie sie dirigirt werden soll; gleichsam als demonstrative Illustration zu seiner Schrift „Über das Dirigiren." In dieser Abhandlung, die sehr anregende Winke und geistvolle Bemerkungen enthält, spricht Wagner wiederholt von Beethovens „Eroica", hauptsächlich um an ihr seinen Lieblingssatz zu beweisen, daß unsere Capellmeister keinen Begriff von Tempo haben und der „eigentliche Beethoven, wie wir ihn durch öffentliche Aufführungen bisher kennen gelernt haben, bei uns noch eine „reine Chimäre" sei. Dionys Weber in Prag habe die „Eroica" geradezu für ein Unding erklärt; „wer aber eine solche Aufführung angehört hatte (wie die vom Prager Conservatorium unter D. Weber), gab Dionys allerdings Recht". „Nirgends spielte man sie aber anders," fährt Wagner fort, „und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor allem daher, daß seit mehreren Decennien diese

Musik immer mehr abseits der Concert-Aufführungen, namentlich am Clavier studirt wird." Wagner ist als glänzender Dirigent anerkannt; er hat geistvolle Intentionen und weiß sie bei seiner großen Autorität über die Spieler herauszubringen. Auch seine energische, fein und eigenthümlich nuancirte Reproduction der „Eroica" bereitete uns im großen und ganzen einen wahren Genuß. Demungeachtet wäre es sehr traurig, wenn wir erst seit gestern und lediglich durch Wagners Güte dieses Werk, welches Beethoven bekanntlich in Wien componirt und selbst dirigirt hat, kennen gelernt und verstanden hätten. Es wäre unverzeihlicher Undank, wenn wir nicht erklärten, daß wir von demselben Orchester unter Herbecks und Dessoffs Leitung ganz vortreffliche Aufführungen der „Eroica" gehört haben, Aufführungen, die uns heute, nach Wagners Production, noch vortrefflich erscheinen würden. Der eine Dirigent nimmt ein Tempo ein wenig rascher, der andere etwas langsamer; der eine färbt die Gegensätze zwischen Forte und Pianissimo mehr, der andere minder grell. Solche Unterschiede wird es immer geben, so lange nicht Maschinen, sondern lebendige Menschen dirigiren, in deren physischer und geistiger Individualität diese Verschiedenheiten der Auffassung nothwendig wurzeln. Bei ernsthaften Dirigenten von gediegener Bildung und unbestrittenem Talente werden diese Unterschiede meist nur geringe sein; es wird keiner ein Adagio schnell und ein Allegro langsam nehmen oder ein Forte zum Piano machen. Über derlei Abweichungen innerhalb enger, künstlerisch zweifelloser Grenzen läßt sich streiten; entscheiden in diesem Streite könnte nur einer: der Componist selbst. So lange nicht Beethoven persönlich erklärt, daß Wagners Auffassung der „Eroica" die einzig richtige und dasjenige daran, was Wagnerisch aussieht, eigentlich das echt Beethovensche sei, so lange können wir selbst dem Helden des Tages das Recht nicht zugestehen, jeden anderen Dirigenten der Eroica einen Esel zu heißen.

Das Neue in Wagners Reproduction der Eroica besteht, kurz ausgedrückt, in einer häufigen „Modification des Tempos" desselben Satzes. Mit diesem Schlagworte und dem zweiten: „richtige Erfassung des Melos", welche eben den Schlüssel für das richtige Tempo liefern soll, bezeichnet Wagner selbst die von ihm geforderte und versuchte Reform in der Aufführung Beethovenscher Symphonien. Es giebt Sätze, wo in der That die Wagner so verhaßte „dynamische Monotonie" ohne Nachtheil belebt und unterbrochen werden kann. Ein solcher ist das Finale der „Eroica", dessen Satzbildung wesentlich auf erweiterter Variationen-Form beruht, somit für jede Variation des Themas eine charakteristische „Tempo-Modification" ohne Zweifel zuläßt. Eine Variationen-Reihe, in gleichem Tempo abgespielt, erstarrt leicht zu geistlosem Formalismus; Wagners wechselndes Zeitmaß erzielt daher gerade in diesem Satze reizende Wirkungen. An anderen Stellen scheint uns Wagner mit seinen „Modificationen" zu weit zu gehen; so zum Beispiele, wenn er nach sehr raschem Anfange des ersten Satzes gleich das zweite Motiv (dolce fünfundvierzigster Tact) auffallend langsamer nimmt, wodurch der Hörer in der kaum festgestellten Grundstimmung beirrt und der „heroische" Charakter der Symphonie ins Sentimentale abgelenkt wird. Das Scherzo nimmt Wagner ungewöhnlich schnell, geradezu presto — ein Wagstück, das selbst einem Virtuosen-Orchester gefährlich werden kann. Wunderschön klang der Trauermarsch, namentlich das allmähliche Absterben des Hauptthemas. Die ganze Aufführung war, wie gesagt, von höchstem Interesse, voll anregender feiner Züge und Effecte; demungeachtet bezweifelt kaum jemand, daß diese „Modificationen" mehr Wagnerscher als Beethovenscher Abstammung sind.

Einer eigenthümlichen und geistvollen Persönlichkeit wird manche kühne Abweichung vom Gesetze mit so überzeugendem

Scheine glücken, daß nur philiströse Engherzigkeit daran Aergerniß nehmen mag. Allein nichts Gefährlicheres giebt es, als ein geistreiches Aperçu zu generalisiren und rein individuelles Empfinden zur alleingiltigen Regel erweitern zu wollen. Würden Wagners Grundsätze „vom Dirigiren" allgemein adoptirt, so wäre mit dem Principe des Tempowechsels einer unerträglichen Willkür Thor und Thür geöffnet, wir bekämen bald nicht mehr Symphonien von Beethoven, sondern „frei nach Beethoven" zu hören, die in jeder Stadt, unter jedem Dirigenten ein anderes Gesicht zeigten. Das leidige Tempo rubato, diese musikalische Seekrankheit, welche uns die Vorträge so vieler Sänger und Virtuosen verleidet, und gegen die bisher nur unsere Orchester-Aufführungen ein ausreichendes Gegen- und Kräftigungsmittel darboten, es würde sofort auch von diesen Besitz ergreifen, und um den letzten gesunden Kern unseres öffentlichen Musiklebens wäre es geschehen. Wagner macht es mit dem Dirigiren wie mit dem Componiren: was seiner individuellen Eigenthümlichkeit zusagt und seinem ganz exceptionellen Talent gelingt, soll allgemeines Kunstgesetz, soll das einzig Wahre und Berechtigte sein. Aus seiner höchstpersönlichen poetisch-malerisch-musikalischen Begabung abstrahirt er sich eine neue Theorie der Oper, die ihn zu eigenthümlichen, glänzenden Leistungen führte, zu Compositionen, welche in ihrer geistvollen Subjectivität ihren Rechstitel tragen und wirksam sind, weil sie Wagnerisch sind. Damit begnügt sich jedoch Wagner nicht, sondern verwirft jeden anderen Opernstyl als „colossalen Irrthum", nicht merkend, daß gerade sein Opernstyl in den Händen jedes anderen zur Caricatur wird. Sobald sämmtliche Operncomponisten im Styl von „Tristan und Isolde" componiren, wandern wir Zuhörer unfehlbar alle ins Tollhaus, und kommt in unseren Orchestern Wagners „Tempo-Modification" zu unumschränkter Herrschaft, so werden Capellmeister, Geiger und Bläser uns bald dahin nachfolgen.

Brahms „Triumphlied“ und „Schicksalslied“.

Das Triumphlied von Brahms für achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel gehört mit dem „Deutschen Requiem“ zu jenen großartigen Tondichtungen, welche Brahms unter die ersten Meister reihen. In diesen beiden Werken realisiren sich die wunderbaren Wirkungen, welche Schumann vorausgesagt, „wenn Brahms seinen Zauberstab über die Vereinigung von Chor und Orchester richten werde“. Hier fand Brahms seinen eigentlichen Boden und hat darauf in eine Höhe emporgebaut, auf welche von allen lebenden Componisten keiner ihm zu folgen vermag. Auf diesem Gebiete geistlicher Musik im weitesten Sinne ist seit Bachs Passionsmusiken, Händels Oratorien und Beethovens Festmesse nichts erschienen, was an Großartigkeit der Conception, Erhabenheit des Ausdrucks und Gewalt des polyphonen Satzes jenen Werken so nahe steht, wie Brahms Requiem und Triumphlied. Von allen drei Meistern, von Bach, Händel und Beethoven, spielen Einflüsse in Brahms; sie sind aber so vollständig in sein Blut verflößt, zu so eigener, selbständiger Individualität aufgegangen, daß man Brahms aus keinem dieser Drei einfach herleiten, sondern nur sagen kann, es sei etwas von diesem dreieinigen Geist in moderner Wiedergeburt in ihm auferstanden.

Das Triumphlied hatte ursprünglich den Beisatz: „auf den Sieg der deutschen Waffen“, und dieser glorreiche Anlaß spricht vernehmlich für alle Zeiten aus dem Werke selbst. Eine directe Tendenz wollte Brahms nicht ausgesprochen wissen, man kann sie auch unmöglich einer Composition unterschieben, deren Text über tausend Jahre vor der Schlacht bei Sedan geschrieben ist. Die Textworte sind nämlich der Offenbarung Johannes, Capitel 19, entnommen. Der erste von den drei großen Doppelchören, aus welchen das Triumphlied besteht, singt die Worte: „Hallelujah, Heil und Preis, Ehre und

Kraft sei Gott unserm Herrn!" deren Hauptmotiv genau die Noten des „Heil dir im Siegerkranz", aber in ganz veränderter Rhythmisirung und Harmonie reproducirt. Die jubelnden Trompeten-Fanfaren in D stellen gleich anfangs den ganzen, Händel nahe verwandten Charakter des Stückes fest, welches gewaltige, gesunde Kraft des Ausdruckes mit höchster Kunst des Satzes vereinigt. „Lobet unsern Gott, alle seine Knechte und die ihn fürchten, Kleine und Große; denn der allmächtige Gott hat das Reich eingenommen", das sind die Worte, auf welchen der zweite Chor zunächst aufgebaut ist; gegen das Ende geht der Satz in eine von sanften Triolen eingeleitete wiegende Melodie über: „Laßt uns freuen und fröhlich sein", deren mild glückseliger Ausdruck durch das wunderbare Piano am Schlusse zu wahrer Verklärung sich steigert. Von außerordentlicher Wirkung ist der dritte und letzte Satz, der nach der Lyrik der beiden ersten Chöre ein dramatisch-episches Element, freilich sehr maßvoll und schnell vorübergehend, einführt. Er beginnt mit dem Bariton-Solo: „Und ich sah den Himmel aufgethan und siehe, ein weißes Pferd; der darauf saß" (hier hört die Solostimme auf und beide Chöre setzen ein:) „der darauf saß, hieß Treu und Wahrhaftig und richtet und streitet mit Wahrhaftigkeit und Gerechtigkeit". „Und er tritt", lautet es weiter mit wunderbarer Gewalt, „die Kelter des Weines, des grimmigen Zorns des allmächtigen Gottes". Die Solostimme übernimmt dann wieder: „Und hat einen Namen geschrieben auf seinem Kleide und auf seiner Hüfte, der also lautet: Ein König aller Könige und ein Herr aller Herren!" Damit tritt wieder in etwas verändertem Rhythmus das Hallelujah ein, das, in immer mächtigerer Steigerung anschwellend, endlich das Ganze in höchstem Jubel und strahlender Pracht abschließt.

Den Stimmen, welche das „Triumphlied" neben oder über das „Deutsche Requiem" setzen, können wir uns übrigens

nicht beigesellen. Vor allem erschwert schon der sehr ungleiche Umfang der beiden Werke eine solche Parallelisirung. Mit der größeren Anlage des „Deutschen Requiems" geht aber auch eine größere innere Mannichfaltigkeit Hand in Hand, ein Reichthum an verschiedenen Stimmungen und Wechsel zwischen Chören und Sologesang, welche überaus wohlthuende — in dem „Triumphlied" beinahe gänzlich fehlende — Ruhepunkte gewähren. Endlich scheint uns im „Requiem" die Melodie reicher, klarer und eigenthümlicher zu strömen, wodurch denn auch dieses Werk auf den unvorbereiteten Hörer eine unmittelbarere und tiefer ergreifende Wirkung übt, als der gewiß ebenso großartige, aber anstrengendere und in seiner combinatorischen Kunst schwerer faßliche „Triumphgesang".

Am besten jedoch: gar keine Vergleichung. Beglückwünschen wir uns, zwei so mächtige, aus unserer modernen Musik-Literatür so hoch aufragende Werke zu besitzen!

Eine Tondichtung von tiefem Gehalt und prägnanter Eigenthümlichkeit ist ferner Brahms' „Schicksalslied" für Chor und Orchester (op. 54). Das schöne Gedicht Hölderlins erscheint zwar weder dem Inhalt noch dem Versmaß nach besonders günstig für Musik; es konnte jedenfalls nur einen so ernsten, den Ideen des Großen und Unvergänglichen unbeirrt zugewendeten Tondichter wie Brahms anlocken. Die beiden ersten Strophen des Gedichtes preisen die selige Ruhe der olympischen Götter, welche „droben im Licht schicksalslos athmen"; der Chor singt diese Strophen in einem edel und breit ausklingenden Adagio (Es-dur 3/4-Tact). Die dritte Strophe des Gedichtes schildert als Gegenbild das beklagenswerthe Los der Menschen, denen es „gegeben ist, auf keiner Stätte zu ruh'n". Mit erschütternder Beredtsamkeit und ohne durch genrehafte Züge den großen Styl des Werkes zu trüben, bringt der Componist diesen Gegensatz in einem düsteren Allegro (C-moll 3/4-Tact) zur Darstellung. Wie anschaulich und mit einfachsten

Mitteln geschildert ist der Sturz „von Klippe zu Klippe“, wie durchbohrend der lange Halt der Stimmen auf dem Worte „Jahrlang“! In dieser Trostlosigkeit schließt der Dichter — nicht so der Componist. Es ist eine überaus schöne poetische Wendung, welche uns die ganze verklärende Macht der Tonkunst offenbart, daß Brahms nach den letzten Worten des Chors zu der feierlich langsamen Bewegung des Anfanges zurückkehrt und in einem längeren Orchesternachspiel das wirre Mühsal des Menschenlebens in seligen Frieden auflöst. In ergreifender, allen verständlicher Weise vollzieht Brahms diesen Gedankengang durch reine Instrumental-Musik, ohne Hinzufügung eines einzigen Wortes. Die Instrumental-Musik tritt also hier ergänzend und vollendend hinzu und spricht aus, was sich in Worte nicht mehr fassen läßt: ein merkwürdiges Gegenstück zu dem umgekehrten Vorgang in Beethovens Neunter Symphonie. Brahms „Schicksalslied“ gemahnte uns in Styl und Stimmung wie ein Nachklang seines bewunderungswürdigen „Deutschen Requiems“, dieselbe christliche Anschauung, nur in griechischer Form.

Das Schubert-Monument.

Wien hat am 15. Mai mit der Enthüllung des Schubert-Denkmals ein schönes Fest gefeiert. Es ist würdig mit jener prunk- und prahllosen Herzlichkeit begangen worden, welche die echte, verständnißvolle Empfindung beglaubigt. In einer grünen Bucht des Stadtparkes, von Bäumen beschattet, von Blumenbeeten eingefaßt, sitzt nun der marmorne Schubert. Es fügte sich schön, daß der Frühling seinen goldigsten Sonnenschein, seinen farbigsten Blumenflor, seinen süßesten Akazienduft als Sendboten schickte zu dem kleinen Feste im Stadtparke. Da steht denn wirklich das Schubert-Denkmal als greifbare Thatsache, während das Monumentproject für seine großen

Vorgänger in Wien eine täglich fragwürdigere Gestalt annimmt. Nahezu sechzig Jahre sind es, daß unsere „Gesellschaft der Musikfreunde“ zum erstenmal öffentlich ein Denkmal proponirte „für die drei Musikheroen Haydn, Gluck und Mozart“. Die Betheiligung fiel so lau aus, wie der Aufruf selbst, so daß das Unternehmen fürs erste als aufgegeben betrachtet wurde. Bald nachher hatte die Gunst des Schicksals dieses musikalische Kleeblatt zu einem vierblätterigen entfaltet, einem wahren Glückssymbol für die Tonkunst in Wien, und als man 1841 durch ein großes Musikfest das „längst projectirte Monument in der Karlskirche“ einen Schritt vorwärts brachte, da hieß es bereits „für Haydn, Gluck, Mozart und Beethoven“. Ein Jahr nach Beethovens Tod, noch ehe man die ungeheure Bedeutung dieses Verlustes recht erkannt hatte, war auch derjenige heimgegangen, der inzwischen still und unerkannt Beethovens Erbschaft angetreten: Franz Schubert. Wiederum tauchte vor einigen Jahren die Seeschlange der „Monumentfrage“ an die Oberfläche, und siehe da, das Denkmal erhielt abermals einen Annex: man nannte Schubert als neu hinzukommenden, nicht abzuweisenden Unsterblichkeits-Aspiranten. Wenn wir nun hoffen könnten, daß das so fortgeht, mit Vergnügen ließen wir die fünf geduldigen Tondichter noch ein kleines Decennium auf ihr Monument warten. Vorderhand ist aber kein Sechster in Sicht, und so that man sehr wohl daran, nicht länger zu warten und zuerst den jüngsten der großen Meister, den einzigen gebornen Wiener unter ihnen, Franz Schubert, in Marmor zu bilden.

Der Ruhm, diesen Entschluß rasch gefaßt und auf eigene Faust ausgeführt zu haben, gebührt dem Wiener Männergesang-Verein. Es dürfte kaum ein zweites Beispiel geben, daß ein musikalischer Privatverein dergestalt die Ehrenschuld des ganzen Vaterlandes einlöst und seiner Hauptstadt ein solches Geschenk macht. Die Art, wie man die Mittel dazu

beschaffte, ist nicht minder schön und selten, als die That selbst: das Schubert-Denkmal ist (einige freiwillige Privatbeiträge abgerechnet) aus den Concert-Erträgnissen des Vereins bestritten worden. — Schuberts Lieder (wie Nicolaus Dumba in der Festrede sagte) haben Stein auf Stein gefügt zu diesem Monumente.

Der Denkmals-Enthüllung folgte ein großes Festconcert. Das Programm desselben ging von dem Gedanken aus, einen Mikrokosmus der beispiellosen, über alle Gebiete der Tonkunst sich ergießenden Productivität Schuberts zu geben. Die Symphonie, das Streichquartett, das Clavierstück, der Männerchor und das Lied waren repräsentirt.

Wer auch nur die ersten acht Tacte der H-moll-Symphonie oder die Instrumental-Einleitung des „Gesanges der Geister" gehört, der mochte in den Ausruf einstimmen, welchen Beethoven auf seinem letzten Krankenlager gethan: „Fürwahr in diesem Schubert steckt der göttliche Funke!" Dieser Funke hat sich ohne Frage zumeist an Beethovens Flamme entzündet; in seiner musikalischen Conception und Ausdrucksweise erscheint Schubert keinem Componisten so nahe verwandt, wie dem Schöpfer der Pastoral-Symphonie. In seiner Total-Erscheinung, als Künstler wie als Mensch, erinnert er aber weit mehr an Mozart. Zuerst in der unbegreiflichen Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Schaffens; Beethoven producirte weniger und schwerer. Was so oft von Mozart gesagt ist, daß zu Musik wurde, was seine Hand berührt hat, es gilt ebenso von Schubert. Wie Mozart gehört er zu jenen intensiv musikalischen Naturen, in welchen das specifische Talent alle übrigen Fähigkeiten, Interessen und Beziehungen gleichsam absorbirt. Von lebhaftem Antheil an der Politik, von eifriger literarischer Beschäftigung oder Neigung zu philosophischer Meditation wie bei Beethoven finden sich keine Spuren bei Schubert. Unablässig und überall in musikalisches Schaffen versunken, erfindend

und überlegend, blieb er doch frei von jeder Grübelei, frei von dem menschenscheuen, mißtrauischen Wesen Beethovens. Offenen, heiteren Sinnes, voll treuherziger Kindlichkeit, leicht erregt, sanguinisch, ein Kind der Stimmung, erinnert er an das liebenswürdige Naturell Mozarts, dem er in seiner Lebensweise gleicht und leider auch in seinem frühen Tod. Wie Mozart, so excellirte Schubert auch in allen Gattungen der Instrumental-Composition; aber der Schwerpunkt beider liegt doch in der Vocalmusik, in der unbegreiflichen Fülle reizender und zugleich ausdrucksvoller Melodie. Schubert, der seine Lieder in Privatkreisen selbst sang, besaß vor Beethoven den Vortheil, daß er selbst Sänger war und deshalb auch immer sangbar schrieb. Ganz eigenthümlich hingegen ist das Schicksal, welches sein Liederruhm ihm bereitet hat. Indem er mit Liedern seine Carriere begann und seine größten Erfolge feierte, hat Schubert lange Zeit — sie reicht über sein Leben hinaus — nur als Lieder-Componist gelten müssen. Man hat ihm den durch seine Unentrinnbarkeit so fad gewordenen Beinamen des „Liederfürsten" gegeben. Als hätte er in seinen Instrumental-Werken nicht ebenso glänzende Genialität geoffenbart! Freilich wurde der größte Theil dieser Schöpfungen erst nach Schuberts Tod bekannt. Für ihre Verbreitung und Anerkennung hat zuerst Robert Schumann als Schriftsteller mächtig gewirkt. Seitdem spielt und studirt man immer eifriger, preist immer gerechter diese reizenden, genialen Tondichtungen, ja man geht mitunter in dem Nachholen des versäumten Lobes etwas zu weit. Wenn man sich nicht begnügt, Schuberts außerordentliche Begabung, seine Naturkraft jener Beethovens gleichzuschätzen, sondern ihn als Instrumental-Componisten schlechtweg auf gleiche Höhe mit Beethoven stellen will, so begeht man zu gunsten eines Großen eine Ungerechtigkeit gegen einen Größeren. Niemand würde lebhafter dagegen protestirt haben, als Schubert selbst, der mit scheuer Verehrung zu Beethoven emporblickte.

In ihrem melodiösen Zauber, ihrer hinreißenden Jugendlichkeit sind Schuberts Instrumentalwerke einzig, aber selbst wenn sie aus lauter Prachtmomenten bestehen, sie können den musivischen Bau nie ganz überwinden. In der Form an die großartige Breite Beethovens erinnernd, mangelt ihnen doch die zusammenhaltende Kraft, der organisch aus einem Mittelpunkt aufstrebende und festgegliederte Bau, welcher bei Beethovens Symphonien im Hörer das Gefühl der unwiderstehlich fortdrängenden inneren Nothwendigkeit erzeugt. Die glänzenden Darstellungsmittel, der sinnliche Klangreiz überwuchern bei Schubert häufig den geistigen Gehalt, und so sehr wir seinen Reichthum in Melodie, Harmonie und Rhythmus bewundern, wir vermissen doch häufig die vollständige Durchdringung und Gleichberechtigung dieser Elemente, welche ein Kennzeichen des Klassischen und nur Frucht vollendeter Meisterschaft ist. Schubert erreicht im symphonischen Styl ebensowenig die künstlerische Vollendung Beethovens, als dieser im Liede mit Schubert zu rivalisiren vermag. Im Liede hat Schubert eine neue Welt erschlossen, ähnlich wie Mozart in der Oper, Beethoven in der Symphonie. So viel Schönes gerade im Liede die neueste Zeit uns gebracht hat, Schubert steht hierin noch immer unübertroffen, unerreicht. Ein schönes Wort, womit ein neuerer Schriftsteller (Ehlert) die Lieder Schuberts charakterisirt, lautet: Würde ein höheres Wesen, mit menschlichen Dingen unbekannt, sich vertraut machen wollen mit allem, was unser Herz bewegt, ich wüßte keinen Rath, dasselbe schneller in den Besitz einer grenzenlosen Übersicht menschlichen Seins zu versetzen, als indem ich ihm die Lieder Schuberts zeigte. Hier findet sich alles aufgezeichnet, was wir an Wonne und Klagen besitzen. Sei müde oder aufgeregt, krank oder übermüthig vor Gesundheit, sei glückselig oder unselig, sei welchen Alters und welchen Volkes du willst: Franz Schubert wird dein Herz bewegen!

Orchesterconcerte.

Das Programm des Gesellschafts-Concertes, bestehend aus lauter modernen Stücken, glich selbst einem modernen Stücke mit unglücklichem Ausgang. Den Anfang machte Gades Ouvertüre zu „Hamlet", eine respectable, in manchen Zügen fein empfundene Composition, doch ohne mächtige Erfindung oder hinreißende Kraft. Als einer echt musikalischen und ehrlichen Künstlernatur begegnen wir Niels Gade von Zeit zu Zeit gern, mögen immerhin die großen Erwartungen, die sein erstes Auftreten einst hervorrief, längst ad acta gelegt sein. Seit der berühmten „Ossian"-Ouverture und C-dur-Symphonie sehen wir den Componisten sein Talent nicht sowohl erweitern und steigern, als vielmehr damit immer wieder denselben begrenzten Stimmungskreis beschreiben. In seiner „Hamlet"-Ouvertüre hat er zwar die nordischen Landschaftsbilder sammt Asen und Walkyren daheim gelassen, dafür aber mit Shakespeares „Hamlet" keinen lohnenderen Stoff eingetauscht. Ein Mann des Grübelns und Zweifelns ist kein rechter Held für die Musik; diese verläßt ihren Boden, wenn sie zwischen Sein und Nichtsein abwägt. Gades „Hamlet"-Musik theilt überdies die Gefahr aller solchen halbtheatralischen Ouverturen, die für den Concertsaal bestimmt sind und dennoch nach dem Schauspielhause schielen, die Gefahr: daß der Hörer darin unwillkürlich nach ganz bestimmten Charakteren und Situationen sucht und (möge er nun das Gesuchte gefunden haben oder nicht) durch dies fremdartige Interesse in dem einheitlichen musikalischen Genuß beirrt wird.

Den weitaus größten Raum des Programmes occupirte Meyerbeers Musik zu dem Trauerspiel „Struensee". Es ist zu bedauern, daß man nicht eine gehaltvollere und für den Concertsaal passendere Composition gewählt hatte. Die Musik wird ohne das Drama, dem sie sich eng anschließt, viel-

fach unverständlich und erscheint an mancher Stelle einfach häßlich, welche man im Theater als Interpretation der Scene allenfalls für „dramatisch“ hinnimmt. Deutlicher kann man doch nicht mehr sehen, wie ungenügend und unerquicklich Meyerbeers Musik, abgezogen von der Bühne, wirkt, wie wenig dieser geistvolle Opern-Componist — hierin Richard Wagner ähnlich — im stande ist; größere Instrumentalformen mit echt musikalischem Gehalt auszufüllen. Die „Struensee“-Musik ist reine Mosaik-Arbeit, mit bewunderungswürdigem Geschick ausgeführt, aber doch nur ein Steinchen an dem anderen. Aus größerer Entfernung und in eigens angepaßter Umgebung kann man so ein Bild für gemalt ansehen. Die rhythmische Zerstücklung, die harmonische und melodische Unnatur — alles im Dienst contrastirender Effecte — sind auf die Spitze getrieben. Selbst die so sehr gerühmte Instrumentirung kann man nur sehr bedingt loben, hört man doch fast alle vier Tacte eine andere Klangmischung, einen anderen pikanten Eintritt. Dadurch wird das Ohr abgestumpft, und macht das Ganze am Ende vor lauter Effecten keinen Effect.

War die Aufführung der „Struensee“-Musik (die ja längst den Reiz der Neuheit verloren hat) mindestens überflüssig im Gesellschafts-Concerte, so verdient die Wahl der Schlußnummer: „Sadko“, von Rimsky-Korsakow, eine viel härtere Bezeichnung. Es ist dies ein Orchesterstück von einem uns bis heute gänzlich unbekannten russischen Componisten. Die Sage, welche Herrn Rimsky-Korsakow bei Composition dieses Tonbildes vorschwebte, erzählt uns das Programm folgendermaßen: „Sadko, ein berühmter Guslispieler, wurde von seinen Reisegenossen während einer Meerfahrt über Bord geworfen, da ihn das Loos traf, dem Seekönige geopfert zu werden, welcher das Schiff an der Weiterfahrt hinderte. Vom Seekönige, der seine Tochter soeben vermählt, in die Tiefe gezogen, muß Sadko das Fest durch sein Spiel verherrlichen. Die Macht seiner Töne

reißt die Geister zum Tanze hin und bringt die Wasser in Aufruhr. Immer rascher wirbelt der Tanz, immer wilder schäumen die Wogen, denn immer gewaltiger greift Sadko in die Saiten, da — plötzlich — reißen die Saiten — dunkel und still wird es in der Tiefe, und ruhig wie vordem gleiten die Wellen des Meeres." Die ganze Composition ist Programm-Musik in verwegenster Bedeutung, ein Product der Verwilderung, gepaart mit äußerster Blasirtheit. Solche Armuth des musikalischen Denkens bei solcher Frechheit der Instrumentirung ist uns selten vorgekommen. Die Elfen Mendelssohns, die Nixen Gades, Berlioz' „Walpurgisnacht" und Wagners „Venusberg": das alles brodelt hier durcheinander in einem russischen Branntweinkessel. Herr v. Korsakow ist ein junger russischer Garde-Officier und, wie fast alle russischen Garde-Officiere, fanatischer Anhänger Richard Wagners. Der Stolz, auf heimischem Boden Aehnliches fabriciren zu können, eine Art russischen Champagners, etwas sauer, aber viel stärker als der Original-Wagnersche, mag im Rechte sein zu Moskau und Petersburg; ein gewisses Talent gehört ja unstreitig auch zu derlei Hervorbringungen. Allein in Wien dürfen wir wohl noch protestiren gegen die Pflege solch wüsten Dilettantismus in unseren für die gute — ich will nicht sagen „classische" — Musik gegründeten Concert-Instituten. Die Gefühle russischer Landsmannschaft können den neuen Dirigenten der „Gesellschafts-concerte", Herrn Anton Rubinstein, keineswegs entschuldigen, fehlt es doch in seinem Vaterlande nicht an besseren Dingen. So wäre z. B. die reizende Balletmusik aus Glinkas „Das Leben für den Czar" eine sehr interessante Novität gewesen. Glinka, ein bedeutendes originelles Talent, ist als Musiker echter Russe von stark nationaler Färbung. Der Wagnersche Garde-Officier Korsakow ist das nur insoferne, als der innerlich hohle, nach außen maßlos renommirende Nihilismus ein Charakterzug des jungen Rußland sein soll. In Turgenjeffs

geistvollen Erzählungen begegnen wir gerne derlei abnormen Culturpflanzen aus Petersburg, ihren Compositionen wollen wir aber im Concertsaale nicht begegnen.

Im Philharmonischen Concert hörten wir ein von Herrn Labor trefflich gespieltes Mozartsches Clavierconcert und eine Orchester-Novität von Franz Lachner. Das Clavierconcert ist dasselbe (C-dur, Nr. 16), welches Mozart im Dezember 1786 für seine Akademien im Wiener Casino componirt hatte und das erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde. Es zählt nicht zu jenen Stücken, welche den Meister in der Vollkraft seiner erstaunlichen Erfindungsgabe zeigen; aus diesen classisch gemeißelten Zügen sprechen doch mehr Mozarts Redewendungen, als Mozarts Genie. Die streng symmetrischen Perioden, die wohlbekannten Schlußformeln, Uebergänge, Clavierpassagen — das alles gleitet unter einem erbarmungslos „ewig blauen Himmel" so gar einfach, gelassen und spielselig vorüber, daß unsere, an höhere Temperaturen verwöhnte Gegenwart nicht recht warm dabei werden kann. Jedenfalls hätte Mozart, wie einst Bertrand de Born, sich rühmen können, daß er zu solchen Werken nur die Hälfte seines Geistes brauche. Die Novität von Franz Lachner war streng genommen nur das Fragment einer solchen, nämlich Andantino und Gavotte aus seiner sechsten Orchester-Suite in F-dur. Lachners Suiten (besonders die in Wien so warm aufgenommenen drei ersten) sind bewunderungswürdig frische und duftige Blüthen aus dem Spätherbste dieses Altmeisters. Nachgerade scheint eben Lachner sich in diese Form völlig vernistet zu haben und mehr Suiten zu schreiben, als vielleicht gut ist. Die vorliegende, Nummer 6, berechtigt zu dieser Vermuthung, und nicht Mangel an Pietät war es, was Herrn Dessoff bewog, nur die beiden mittleren Sätze aufzuführen. Mit der ganzen Suite hätte man nur einen halben Erfolg errungen.

Monstre-Concert des „Wiener Musikbundes".

Das gegen 250 Mitwirkende zählende Orchester war aus den verschiedensten Musikcapellen Wiens zusammengestellt und entwickelte natürlich eine unbändige Schallkraft. Bereits bei früheren ähnlichen Anlässen habe ich die Überzeugung ausgesprochen, daß das Aufthürmen des Quantitativen, blos Massenhaften einer Besetzung nur sehr geringen künstlerischen Werth hat. Der Musiker wird einen nicht allzu großen Raum, ein nicht allzu starkes, dafür aber beseelteres, beweglicheres Orchester stets vorziehen. Es hat die Steigerung der Tonstärke ihre akustische und ästhetische Grenze, d. h. die Wirkung wächst mit der Quantität der ausführenden Kräfte nur bis zu einem gewissen Punkte, der ungefähr dem chemischen Begriffe der „Sättigung" entspricht: über diesen hinaus bleibt die akustische Wirkung stehen und geht die ästhetische sogar zurück. Ein Orchester mit sechzehn Hörnern 2c. muß roh und unmusikalisch klingen, die Violinen werden immer vom Blech gedeckt sein, auf feinere Nuancen wird man verzichten und alle schnellen Tempi der Deutlichkeit wegen langsamer nehmen müssen. Die relativ beste Wirkung machte Beethovens „Egmont"-Ouverture, weil sie von Haus aus maßvoll und künstlerisch instrumentirt ist. Die beiden Haupt- und Kraftstücke des Programms waren der von Berlioz orchestrirte „Rakoczy-Marsch" und Richard Wagners „Kaisermarsch". Den „Rakoczy-Marsch" durchströmt eine gesunde Melodie und ein frischer, kecker Rhythmus; was Berlioz zu diesem auf ungarischen Boden gefundenen Schatz hinzugethan, die Instrumentirung nämlich, ist nicht blos rauschend, sondern voll zauberischer Klangeffecte und geistreicher Farbenmischungen, welche das Publicum hinreißen und den Musiker lebhaft interessiren. In Richard Wagners „Kaisermarsch" herrscht dagegen die dürrste melodische Erfindung, trocken, unschön, gesucht und mit allerlei fast wörtlichen Reminiscenzen

aus „Tannhäuser“ und den „Meistersingern“ aufgeputzt. Der Rhythmus ist einförmig, die Instrumentirung reizlos, von ungeschlachter Massigkeit.

Frau Clara Schumann und Frau Amalie Joachim, Freundinnen im Leben und Blutsverwandte in der Kunst, haben sich zu gemeinschaftlichen Concerten in Wien vereinigt. Beide Künstlerinnen sind uns liebe alte Bekannte, allerdings in verschiedenem Sinne. Als die Schumann das letztemal nach Wien kam und das vorletztemal und zu irgend einer Zeit, da war sie bereits die gefeiertste Virtuosin; die junge „Clara Wieck“ genoß eine Berühmtheit, welche später selbst durch den Namen Schumann nur eine tiefere Bedeutung und Beglaubigung, nicht aber ein höheres Maß gewann. Amalie Joachim hingegen erscheint jetzt in Wien zum erstenmale als fertige Gesangs-Celebrität; wir sahen sie, mitten unter uns, aus sehr bescheidenen Anfängen sich entwickeln. Als Fräulein Weiß war sie vom Ausgange der Fünfziger-Jahre an eine zeitlang im Kärntnerthor-Theater beschäftigt, oder richtiger nicht beschäftigt, denn die ihr zugetheilten Rollen erhoben sich wenig über das leidige Vertrautenfach und mochten vorhandene Anlagen eher hemmen als fördern. Noch sehe ich sie vor mir, die jugendlich blühende Gestalt mit den tiefblauen Augen und der ernsten Glockenstimme, wie sie als Zigeunermädchen (in Rubinsteins „Kinder der Haide“) das Hochzeitslied vorsingt und das Tambourin dazu schlägt. Eine kleine Leistung, aber Aug' und Ohr erfreuend. Die Direction hat jedoch immer gezaudert, Fräulein Weiß in bedeutendere Aufgaben einzuführen. Wenn ich meine alten Theaterberichte durchblättere, so begegnet mir Fatime im „Oberon“ als die größte, ja wohl einzige erhebliche Partie, welche Fräulein Weiß hier sang. In einer Kritik über „Jessonda“ (April 1861) finde ich die Direction aufgefordert, Fräulein Weiß die Amazili anzuvertrauen, eine sympathische Rolle, welche damals in dem gesungenen Scheide-

wasser Fräulein Sulzers zu verbrennen drohte. Mein Vorschlag fiel aber durch, man schien sich ausschließlich an der geringen dramatischen Lebendigkeit der jungen Sängerin zu stoßen und ihre Vorzüge zu übersehen. Daß diese Vorzüge werthvoll und bildungsfähig waren, zeigte sich gar bald, als Fräulein Weiß — müde, die beiden Kinder der Norma und abwechselnd die beiden Verdischen Leonoren zu überwachen — nach Hannover ging, wo ihr in größeren dramatischen Aufgaben rasch die Flügel wuchsen. Einen besseren Lehrmeister als Joachim und ein schöneres Vorbild für den Gesang als sein Violinspiel konnte keine Sängerin sich wünschen. Und wirklich hat seither Amaliens Vortrag Vieles angenommen von dem edlen, getragenen Ausdrucke, der stylvollen Haltung und formschönen Abrundung, welche Joachims Spiel charakterisiren. Diese Eigenschaften, zusammenstimmend mit dem dunklen, pastösen Klang ihrer Stimme und der freundlichen Gelassenheit ihres Temperaments, mußten Frau Joachim vorzüglich für das Oratorium, dann für das deutsche Lied eignen. Auf diesem Gebiet hat Amalie Joachim in ganz Deutschland einen bedeutenden Ruf erlangt.

So trat uns denn Frau Joachim-Weiß nach zehnjähriger Abwesenheit als wohlbekannte und zugleich ganz neue Erscheinung entgegen. Aus dem hübschen Mädchen ist eine stattlich-schöne Frau, aus der talentvollen Anfängerin eine echte Künstlerin geworden, deren wohlgeschulte, weich- und volltönende Mezzosopran-Stimme nur in den höheren Chorden eine leichte Spur vom Zahne der Zeit verräth. Frau Joachim, im ersten Concerte lebhaft applaudirt, hat doch im zweiten ungleich mehr gefallen: ganz entsprechend der Natur ihres Talentes, das den Hörer nicht blendet, nicht im Sturme nimmt, aber bei näherer Bekanntschaft immer mehr anzieht und dauernd festhält. Wir hörten Frau Joachim eine Händelsche Arie, Lieder von Schubert und Brahms, endlich die ersten fünf Nummern aus

Schumanns „Frauenliebe und -Leben" sehr schön vortragen; denkt man sich auch die letzteren leidenschaftlicher bewegt, so kann das doch eine ruhigere, abgeklärte Auffassung wie die Frau Joachims nicht anfechten, so lange sie nur eben eine subjectiv wahre und empfundene bleibt. Den vollständigsten Eindruck machte die Künstlerin mit jenen kleineren Liedern, in welchen die prägnante Charakteristik hinter einer gewissen Allgemeinheit der Empfindung zurücktritt, wie Mendelssohns „Gruß" und Brahms' „Wiegenlied".

Und Frau Schumann? Was könnten wir über diese ungetrübt begeisterte, unermüdlich thätige Meisterin sagen, das nicht oft und längst ausgesprochen wäre? Nichts hat in langem Zeitverlauf ihre Pietät für die großen Meister, nichts ihre strenge Selbstkritik abzuschwächen vermocht; immer bringt sie uns nur Gutes und bringt es vollendet gut. Man kennt die feine Zierlichkeit und Grazie, mit welcher sie Mendelssohn und Chopin ausführt, den gehaltvollen Ernst ihres Bach- und Beethoven-Spiels, die Durchdringung von technischer Virtuosität und poetischer Sinnigkeit in allem, was sie von ihrem Gatten vorträgt. In starken, pathetischen Stücken, wie der erste Satz der A-moll-Sonate von Schubert, hätten wir allerdings ein kräftigeres Auseinanderhalten und Beleuchten der Contraste gewünscht. Über gewisse Grenzen seiner Individualität, seines Geschlechts, seiner physischen Kraft kann eben auch der Beste nicht hinaus. Wir werden uns wohl hüten, Frau Schumann darob zu tadeln; sie trägt eine Krone aus Lorbeer und Dornen geflochten, vor der wir uns beugen. Ihre nahezu vierzigjährige unbestrittene und unbefleckte Herrschaft in der Kunst, der theure große Name ihres Mannes, ihre künstlerische und sittliche Kraft nach so vielen schweren Prüfungen — das alles verleiht dieser seltenen Frau in unseren Augen eine Art priesterlicher Würde. Und wenn uns Einzelnes in ihrem Spiel nicht ganz befriedigen will, dann streichen wir beschämt doch wieder aus,

was pedantische Skrupulosität uns in die Feder dictirte, und gehen hin und küssen der Frau Oberin die Hand. —

Hans v. Bülow.

Hans von Bülow hatte sich in seinem Abendconcert die mehr durch ihre Seltsamkeit reizende, als durch Zweckmäßigkeit empfehlende Aufgabe gestellt, ausschließlich Chopin zu spielen. Bei aller geistvollen Eigenthümlichkeit sind doch Chopins Clavier-Compositionen durch ihr ewig gebrochenes Licht und ihre krankhafte Nervosität nicht angethan, einen ganzen Abend hindurch ununterbrochen gehört zu werden. Chopin bewegt sich als virtuoser Lyriker auf einem sehr begrenzten Empfindungsgebiet, gleichsam auf einem schmalen Wolkensaum, wo wir ihn ohne Überreizung nicht lange begleiten können. Es bedeutet einen neuen Triumph von Bülows Vortragskunst, das Publicum auch an diesem Abend bis zur letzten Note gefesselt zu haben. Die folgende Soiree enthielt ausschließlich Mendelssohn und Schumann. Vortrefflich spielte Bülow alle Mendelssohnschen Stücke. Die anmuthige Klarheit dieser feinen, geistreichen, meist auch brillanten Musik, an welche die Wellen der Leidenschaft und des Humors höchstens von ferne leicht anschlagen, eignet sich vorzüglich für Bülows Spielweise. Weniger befriedigte sein Vortrag der Schumannschen F-moll-Sonate („Concert sans orchestre"). Derlei Tondichtungen, in welchen das pathetische Element schon ins Pathologische überschlägt, verlangen eine leidenschaftliche Hingabe des Spielers; sie müssen mit seinem Herzblut gefärbt scheinen. Bülow gab sie aber fast gar nicht gefärbt, sondern in scharfer, kühler Crayonzeichnung, insbesondere in den beiden äußeren Sätzen vermißten wir Blut und Leben, den vollen inneren Antheil. Hingegen fand Schumanns „Faschingsschwank aus Wien" in Bülow einen vollendeten Interpreten. Mit dem

viel früher componirten „Carneval“ nicht zu vergleichen an musikalischem Reiz und anschaulicher Charakteristik, hat der „Faschingsschwank“ derzeit im Concertsaal doch noch den Vorzug einer sehr geringen Abnützung. Seltsam ist der Widerspruch dieser Musik mit ihrem Titel; von Faschingslust, vollends von einer wienerisch gefärbten, hat sie kaum einen Anklang. Es ist der alte, bald grübelnde, bald leidenschaftlich erregte Schumann, den wir hier, nicht wenig erstaunt, im Ballsaal treffen, wo er es höchstens zu einigen Redensarten mäßiger Heiterkeit bringt. Schuberts „Soirées de Vienne“ in der Lisztschen Bearbeitung, das wäre die rechte Musik für jenen Titel; ein Stück idealisirtes und doch naturwahres Wiener Faschingsleben.



1873.

Orchesterconcerte.

Brahms: „Thema mit Variationen". — R. Schumann: „Des Sängers Fluch." — Beethoven: „Weihe des Hauses" Schlußnummer. — R. Volkmanns Clavierconcert. — Beethoven: Phantasie op. 80. — Liszt: „Mephisto-Walzer". — Liszts Orchestration des Trauermarsches von Schubert. — J. Zellner: „Melusina."

Geistliche Musik.

Beethovens Festmesse. — Requiem von Cherubini. — Cantaten von S. Bach.

Gesangvereine.

Chöre von S. Bach, Schumann.

Concert des Componisten Jos. Sucher.

Virtuosen und Sänger.

Alfred und Marie Jaëll. — Frau Essipoff und andere Pianisten. — A. Wilhelmj. — Helene Magnus. — Schwedisches Damenquartett.





Orchesterconcerte.

Zum erstenmal hörten wir ein neues Orchesterwerk von Brahms: „Thema mit Variationen" (op. 56). Brahms erscheint uns jetzt wie ein kräftiger, in vollem Safte stehender Baum, der seine grünen Äste immer höher und weiter streckt, immer reichlichere, süßere Früchte trägt. Es ist eine Freude, dieser gesunden Produktionskraft zuzusehen. Jeder errungene Erfolg macht ihn zugleich strenger gegen sich selbst und freigebiger gegen die Welt; in ernster, nicht mühseliger Arbeit, in voller Freudigkeit des Schaffens bringt uns jetzt Brahms mit jedem Herbste eine reichere Ernte. Das Thema der Variationen (Andante B-dur $^2/_4$) dürfte ursprünglich ein Wallfahrtslied sein, von volksthümlichem, frommem Ausdruck, schlicht und doch sehr eigenartig durch seinen fünfactigen Rhythmus. Brahms hat es sehr einfach und schön instrumentirt, blos Bläser und Bässe; die Violinen treten erst in der ersten Variation figurirend hinzu. Gerne hätten wir diese Variationen (es sind ihrer acht und ein Finale) eingehender charakterisirt, wäre es auch nur, um dem Leser zu zeigen, wie geschickt Brahms durch den Wechsel zwischen Maggiore und Minore, durch Verschiedenheit des Tempos, der Tactart und der Instrumentirung jede Monotonie verhindert und doch die Theile organisch zur Einheit verbindet. Aber es ist ein zu

müßig und traurig Ding um solche Wortbeschreibung einem echt instrumental gedachten Werke gegenüber. Der ernste, beinahe fromme Ausdruck des Ganzen, sowie die polyphone und contrapunktische Meisterschaft erinnern häufig an Sebastian Bach; doch drängt sich dieses Element nirgends vor, es bildet gleichsam nur den festen, dunklen Grund, über welchem die Silberfluthen freien, modernen Empfindens und Gestaltens sich bewegen. Das Werk hat den doppelten Vorzug, nicht zu lang zu sein und sich im Verlaufe immer kräftiger und lebensvoller zu steigern. Wenn die beiden ersten Variationen etwas trocken klingen und für den unvorbereiteten Hörer nicht ganz durchsichtig in ihrer Figuration, so erblüht von der dritten Variation an ein immer freieres, individuelleres Leben und erreicht im Finale einen bezaubernden Höhepunkt. Eine reiche, echt musikalisch gestaltende Kraft, welche sich an kein gedrucktes oder verschwiegenes Programm zu lehnen braucht, breitet hier anspruchslos ihre Schätze aus. Der Ernst und das weise Maß vertragen sich bei Brahms merkwürdig gut mit ganz neuen, ja gewagten Zügen. Ein Beispiel aus der Instrumentirung. Wenn man einen Preis ausschriebe für denjenigen Componisten, der in einer so ernsten, fast geistlich gefärbten Tondichtung Piccolo und Triangel einführt, ohne damit im entferntesten banal oder gefallsüchtig zu werden — welcher Zweite hätte wohl Aussicht, ihn zu gewinnen? Brahms hat es vermocht und diese beiden nicht hoffähigen Instrumente mit schönster Wirkung, so harmonisch und charaktervoll in seinen Variationen verwendet, daß man sie gar nicht mehr hinwegdenken kann. Mit herrlicher Wirkung benützt er ferner das Contrafagott, dieses so selten gewordene, ehrwürdige Instrument! Es giebt der ganzen Composition, insbesondere dem Thema, eine ganz eigenthümliche, dunkle, feierliche Färbung, um derentwillen wir den schmetternden Glanz der Posaunen gern entbehren.

„Des Sängers Fluch" von Schumann für Solostimmen, Chor und Orchester, ein nachgelassenes Werk aus der Düsseldorfer Zeit des Componisten, gehört zur Gattung jener dramatisirten Concertballaden, welche Schumann in seiner letzten Periode mit wunderlicher Vorliebe und großer Fruchtbarkeit cultivirt hat. Nach dem Vorgange der früheren „Peri" und ihrer blassen Nebensonne „Der Rose Pilgerfahrt" folgten rasch nach einander „Page und Königstochter" von Geibel und die Uhlandschen Balladen: „Das Glück von Edenhall", „Der Königssohn", „Des Sängers Fluch". Der Drang nach dramatischer Gestaltung, welcher Schumann nicht ruhen ließ und doch in der Oper weder Befriedigung noch Erfolge fand, suchte sich einen Ausweg in solcher Dramatisirung von Balladen und poetischen Erzählungen. Die Zwitternatur dieses zwischen dramatischer und epischer Form schwankenden Genres machte natürlich eine eigene Appretur des Gedichtes nothwendig. Im „Glück von Edenhall", „Page und Königstochter" beschränkte sie sich discret darauf, daß die Balladen ohne fremde Zuthat, gleichsam nur mit vertheilten Rollen, gesungen werden. Anders verhält es sich mit des „Sängers Fluch". Herr Richard Pohl hat die Uhlandsche Ballade hergenommen und daran beliebig zu-, ab- und umgedichtet, bis sie ihm concertfähig erschien. Die wohlfeile Praxis unserer musikalischen Quodlibet- und Potpourri-Fabrikanten ist hier literarisch auf Uhlands Gedichte angewendet. Leider kann man nicht sagen, daß diese Versündigung an Deutschlands Lieblingsdichter durch die Schönheit der Musik aufgewogen oder getilgt würde. Wer Schumanns Genius von dessen erstem wilden Flügelschlage an mit Bewunderung, ja mit schwärmerischer Vorliebe gefolgt ist, dem fällt es schwer, über die Productionen einer todmüden Phantasie, wie es größtentheils diese späteren Balladen des Meisters sind, rückhaltlos zu urtheilen. Es ist schmerzlich, diese einst so verschwenderisch reiche Einbildungskraft auf Halbsold gesetzt, dieses

blühende, warme Herz grämlich, kahl, wie vom Alter durchkältet zu sehen. In „Der Rose Pilgerfahrt“ begann schon jene Herrschaft weichlicher Sentimentalität und rhythmischer Monotonie, welche auf die Dauer so lähmend wirkt. Mitten inne freilich wieder Tonblumen von jugendlicher Anmuth und rührender Innigkeit. Auch „Page und Königstochter“ hatte noch, neben sehr dürftiger, schattenhafter Behandlung der Solostellen, namentlich der Liebesscenen, prachtvolle Partien, wie der Chor der Nixen mit dem hinzutretenden Gesang des Meermannes, und überhaupt die ganze stimmungsvolle Landschaftsmalerei in den Zwischenspielen des Orchesters. Eine eigenthümliche Mattigkeit und Mühsal charakterisirt die Musik zu „Sängers Fluch“, die sich nur selten zu packendem Rhythmus und kräftiger, herzenswarmer Melodie erhebt. Weitaus der glücklichste Moment des Ganzen ist das anmuthige „Provençalische Lied“, ein echter, süßer Nachklang aus besseren Schumannschen Zeiten. Außerdem macht sich noch die Ballade vom König Siegfried geltend durch ihre ans Bizarre streifende Schärfe der Charakteristik. Hingegen ist die ganze Partie der Königin (welche in Pohls Bearbeitung eine von Uhland nicht beabsichtigte starke Koketterie entfaltet) leblos und verschwommen, die Rolle des Königs wirkungslos und auffallend flüchtig behandelt. Kurz, der Eindruck des Ganzen, trotz einzelner Schönheiten, freudlos und ermüdend.

Unvergleichlich schöner und bedeutender als die Schumannsche Ballade, ja ein strahlendes Gegenstück dazu, ist Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht“, welche, seit mehreren Jahren hier nicht gehört, ihren alten Zauber neuerdings bewährte. Trat uns in „Sängers Fluch“ das Genie Schumanns in seiner letzten, an Armuth streifenden Abschwächung entgegen, nur in einzelnen Zügen den Sänger so vieler herrlicher Lieder verrathend, so erhebt sich in der „Walpurgisnacht“ die ganze Vollkraft und Jugendfrische von Mendelssohns glänzendem

Talent. Hier und im „Sommernachtstraum" gab Mendelssohns Phantasie ihre reichsten Schätze, Bilder von bezaubernder Farbenpracht und vollendeter Schönheit der Linien, dabei neu, eigenthümlich, ihm ganz allein gehörend.

Ein ungedrucktes Werk von Beethoven.

Es ist die Schlußnummer des Festspiels: „Die Weihe des Hauses", mit welcher das Josephstädter Theater in Wien am 3. October 1822 feierlich eröffnet worden ist. Die Ouverture dieses Festspiels (C-dur, op. 124), von Beethoven selbst veröffentlicht, ist durch zahlreiche Aufführungen bekannt; der Chor blieb im Dunkel des Archivs, bis Brahms ihn jetzt daraus hervorzog. Wie die meisten seiner Gelegenheits-Compositionen, schrieb Beethoven auch diesen Festchor flüchtig und mit sichtlicher Herablassung zu populärer Wirkung. Die Verse von C. Meisl konnten ihn noch weniger begeistern, als jene von Weißenbach im „Glorreichen Augenblick", von Bernard im „Christus", von Kotzebue in den „Ruinen von Athen". Beethoven ist schon in den ersten Tacten des Chors erkennbar und bleibt es das ganze Stück hindurch. Aber es ist ein Beethoven in Schlafrock und Pantoffeln, ein Beethoven, der unwillkommenen Besuch hat und sich zur Artigkeit zwingt. Charakteristisch ist, wie er gleich zu Anfang die Deklamation tyrannisirt. In den Anfangszeilen: „Wo sich die Pulse jugendlich jagen, schwebet im Tanze das Leben dahin", wiederholt er nämlich das erste Wort „wo" dreimal und das letzte „dahin" ebenso oft! Ein Sopran-Solo: „Laßt uns im Tanze ꝛc." schließt sich an; nach einer langen Fermate auf dem wiederholten „Laßt!" klettert der Sopran mit Triolensolfeggien in die anstrengendste Höhe. Es folgt eine Andante mit Violinsolo, ausdrucksvoll, aber wohl zu pathetisch für den Text; nachdem es sich eine Weile ausgebreitet, stürzt es sich in ein sehr rasches Tanzbild, das, wie man sich denken kann, den Titanen Beethoven nicht von der graziösesten Seite präsentirt. Von Beethoven ist alles werth,

gehört und gespielt zu werden; wir sind darum Brahms für die Aufführung dieser verschollenen Composition aufrichtig dankbar. Da wir aber „aufrichtig" auch ohne anderweitige Zusammensetzung sind und bleiben wollen, so können wir unsere persönlichen Gefühle für den Beethovenschen Festchor nur im Tone pietätvoller Reliquienverehrung ausdrücken.

Mit aufrichtiger Freude hörten wir Volkmanns „Concertstück für Clavier und Orchester" von Herrn Smietansky sehr virtuos vortragen. Dieses geistreiche, eigenthümliche Werk, dessen Andante mit Variationen Schumann geschrieben haben könnte, ist hier nur einmal, vor dreizehn Jahren, obendrein recht mittelmäßig, gespielt worden. Es ist ein gutes Zeichen, daß Volkmanns Compositionen jetzt viel häufiger in unseren Concerten erklingen. Aber nicht blos die allgemeine Würdigung von Volkmanns Talent ist seit den letzten Jahren in auffallendem Steigen, sondern — was noch viel merkwürdiger und erfreulicher — auch dieses Talent selbst. In der That scheint Volkmanns Productionskraft einen wunderbaren Nachsommer zu erleben; wir erinnern an die reizende Serenade für Streichorchester, an die grandiose Ouverture zu „Richard III.", an die Lieder und anderes aus neuester Zeit. Zum Schluß brachte das Gesellschaftsconcert Beethovens Phantasie Op. 80 mit Chor und Orchester. Obwohl wir diese berühmte Composition recht oft (zuletzt 1870 von Epstein) gehört haben, sahen wir ihr doch wieder begierig entgegen, nämlich begierig, ob wir dabei eine Besserung an uns selbst wahrnehmen würden. Aber, ehrlich gestanden, wir mußten die Hoffnung aufgeben, uns je an einem Werke zu erwärmen, das uns den Herkules Beethoven an dem Spinnrocken der alten Serenaden- und Cassationen-Musik zeigt. Und welch riesiger, complicirter Spinnrocken für ein verhältnißmäßig bescheidenes Bündel Flachs! Ueber das Mißverhältniß zwischen dem wenig bedeutenden Ideengehalt und dem ungewöhnlichen Aufgebot von Kunstmitteln und Formen in dieser Phantasie kommen wir, trotz aller genialen

Einzelzüge, nicht hinaus. Sie bleibt uns ein psychologisch und biographisch merkwürdiges Curiosum, zumal als Vorbotin oder Vorstudie zur Neunten Symphonie, deren Probleme bis in die Einzelheiten hinein den Meister so lange zuvor schon beschäftigten. Das Chorthema hat ihn geradezu sein ganzes Leben lang verfolgt; es ist identisch mit dem schon 1795 von Beethoven componirten Liede: „Seufzer eines Ungeliebten" und erscheint, nur wenig geändert, fast dreißig Jahre später wieder als Freudenhymne in der 9. Symphonie. —

Liszts Mephisto-Walzer.

In dem poetischen Bildercyklus „Faust" führt Lenau seinen Helden eines Abends in eine Dorfschenke und läßt dort Mephisto eigenhändig auf einer Geige zum Tanz aufspielen.

Jetzt klingen im Dreigriff die lustigen Saiten,
Wie wenn um ein Mädel zwei Buben sich streiten.

So sagt das Gedicht, in welchem eine krankhaft aufgeregte Sinnlichkeit sich in verwegenster Bilderjagd außer Athem hetzt. Einen musikalischen Anempfinder von Liszts Temperament mußte gerade diese Scene zur Nachbildung reizen. Man denke nur: die Geige in Teufelshand, die Musik als prickelnde Ruthe hinter Faust geschwungen, den sie der Sinneslust in die Arme jagen soll! Wozu Mephisto hier noch der Musik bedarf, ist freilich nach den früheren Strophen nicht recht begreiflich, introduciren sie doch diesen Faust bereits in einem Zustand von Liebesgluth, in welchem er von dem schönsten Walzer ebenso wenig vernehmen wird, als ein balzender Auerhahn. „Ich werde rasend, ich verschmachte, wenn länger ich das Weib betrachte!" ruft der Ärmste beim Anblick einer Bauerndirne aus. Es schwingen ihre Locken „der Wollust rasche Sturmesglocken", Mephisto schwingt den Bogen, Faust schwingt „seine Brünette" — welch unwiderstehliche Aufgabe für die erotische Flagellanten-Musik der Liszt-

Wagnerschen Schule! Liszt illustrirt die Lenausche „Dorfschenke“ in einem ausgeführten Orchesterstück; dasselbe beginnt gleich mit so teuflischen Dissonanzen, daß dem Hörer eine Schlangenhaut über den Rücken läuft und die Zähne wehthun. (Die Bässe spielen durch 24 Tacte die leere Quinte (h (e, über welcher zuerst die Quinte (cis (fis, dann zusammen die beiden Quinten (fis (h und (a (d angeschlagen werden und schließlich in schneidendstem Sforzando wiederholt der gräßliche Quinten-Aufbau e h fis d a e sich erhebt!) Liszt stellt einfach die musikalischen Naturgesetze auf den Kopf, und unfähig, aus eigenen Mitteln Schönes zu schaffen, ersinnt er mit Absicht das Häßliche.

In dem ganzen Musikstück malt sich übrigens weit mehr die satanische Natur des Geigers, als der von Lenau geschilderte sinnberückende und herzentzückende Zauber seines Spiels; erst hart am Schlusse überrascht uns ein langes, schmachtendes Flötentrillern und ein confuses Reißen in die Harfensaiten, das nicht aus dem Tonstücke selbst, sondern nur durch dessen Vergleichung mit dem unzweideutigen Schluß des Gedichtes verständlich wird. Wir haben den Lisztschen „Mephisto-Walzer“ bereits früher von Claviervirtuosen mit schrecklicher Wirkung spielen hören und gestehen gerne, daß er in der pikanten Instrumentirung sich ungleich besser macht. Während diese impotente Liebesraserei im Clavierauszug nicht einmal amüsant ist, sieht man ihr doch wenigstens im Orchester allmählich Hörner, Schweif und Pferdefuß wachsen. Das ist recht unterhaltend, zumal da gleichzeitig die vielen Reminiscenzen an Meyerbeer, Berlioz, Mendelssohn und Weber auch das Gedächtniß des Hörers angenehm anregen.

Eine andere Novität war Liszts Orchester-Bearbeitung des Schubertschen Trauermarsches in Es-moll (Nr. 5 der „Sechs heroischen Märsche“ zu vier Händen). Wie die Composition als Clavierstück vorliegt, ist sie echt schubertisch

gesangvoll, natürlich hinfließend, aber keineswegs bedeutend; das Trio in Es-dur, das für einen Trauermarsch doch gar zu vergnügt klingt, wird in seiner harmonischen und rhythmischen Einfachheit und dürftigen Achtelbegleitung in so häufiger Wiederholung geradezu ermüdend. Was hat aber Liszt aus dieser kleinen Zeichnung zu machen gewußt! Ein imposantes farbenprächtiges Bild, an dem man sich nicht sattsehen kann und das immer neue coloristische Wunder enthüllt. Das ist wahre Poesie der Instrumentirung, zum Unterschied von jener herzlosen technischen Geschicklichkeit, die man an so vielen modernen Orchesterstücken loben muß. Wie das Thema erst im Dunkel der Violen und tiefen Clarinett=Töne erscheint, dann lichter wird durch Hinzutreten von Geigen und Flöten, wie endlich im zweiten Theil nach und nach Hörner, Trompeten und die drei Posaunen nebst Tuba einen feierlichen Glanz wie brennendes Abendroth darüber breiten, das entzieht sich jeder Beschreibung. Und jenes Dur-Trio, wie weiß es Liszt durch wechselnde, fein abgestufte Instrumentirung zu bereichern und zu heben! Zuerst bringen die Celli in gesangvoller Tenorlage die Melodie, dann die Violinen auf der G-Saite, endlich Waldhorn, Clarinett und Flöte über einer durch Triolen leicht belebten Begleitung der Geigen. Im zweiten Theil des Trios bläst das erste Horn Solo, die drei tieferen Hörner sekundiren gedämpft, während zwei Flöten in gebundenen Arpeggien sachte darüber flattern; endlich erfassen alle Geigen und Celli unisono und in Octaven das Thema und steigern es zu höchster Kraft, worauf ganz zum Schluß noch eine neue Wendung uns überrascht: die Melodie in den Oboën. Liszt erscheint hier im vollen Glanze seiner Kunst, — wie immer, wenn Schubert die Ideen dazu hergiebt. Diese Bearbeitung Liszts ist in ihrer Genialität geradezu eine Neuschöpfung zu nennen, und doch wird kein Tact des Originals durch sie geändert, keine Schubertsche Note Lügen gestraft. Wenn

Schubert seinen Marsch in Liszts Instrumentirung hören könnte, ich glaube, er würde denselben bewundernden Ausruf thun, den man Voltaire nacherzählt, als dieser eine seiner Tragödien-Rollen von der Clairon unübertrefflich spielen sah: „Bin ich es, der das gemacht hat?"

Im Philharmonischen Concert hörten wir eine Novität von dem Wiener Componisten Julius Zellner, betitelt „Melusine": fünf symphonische Stücke für Orchester. Wahrscheinlich hat Schwinds ebenso reizender als rührender Bildercyclus den Componisten zum Nachmusiciren angeregt und ihn damit verleitet, in fünf Stücke auseinanderzulegen, was Mendelssohn längst so viel besser in Einem Stücke gegeben hat. Das war kein glücklicher Gedanke. Man kennt Herrn Zellner als ein zartes und edel geartetes Talent, dem jedoch Kraft und Originalität abgehen. Fast alles, was er bisher schuf, klang wie ein stärkeres oder schwächeres Echo von Mendelssohns Stimme. Ein Componist, dem es von Haus aus so schwer ist, Mendelssohnsche Ausdrucksweise zu vermeiden, sollte wenigstens um jeden Preis eine Begegnung mit Mendelssohn in demselben poetischen Sujet vermeiden. Was kann da wohl Anderes herauskommen, als die überflüssige Wiederholung eines längst Vorhandenen? Einer Entlehnung will ich Herrn Zellner nicht entfernt beschuldigen; der ganze Plan und Aufbau seiner fünfsätzigen „Melusinen"-Symphonie ist von seiner Erfindung, aber das Materiale zu diesem Baue ist mendelssohnisch. Als Sir Henry Rawlinson die Bausteine in den Mauern der neuen Stadt Bagdad am Tigris untersuchte, entdeckte er auf jedem die deutlichen Spuren von dem Stempel Nebukadnezars. Dieser König hatte seinen Namen jedem Ziegelsteine aufdrücken lassen, der während seiner Regierung bei dem Baue seiner colossalen Paläste verbraucht wurde. Die Paläste waren längst in Trümmer gesunken, aber das uralte Material wurde unaufhörlich zum Baue neuer

Städte fortgeschleppt. An diese Geschichte erinnert die Zellnersche „Melusine"; man hebe aus der Partitur eine beliebige Gruppe von vier oder acht Tacten heraus und sehe zu, ob nicht jeder Kenner das Monogramm Mendelssohns darauf entdecken wird.

Als Mendelssohns Musik neu war und alles in schwärmendes Entzücken versetzte, da hatten ähnliche Nachbildungen mehr Sinn und Berechtigung; der Reiz des Originals war noch lange nicht ausgekostet, die Productivität des Meisters konnte dem heißhungrigen Verlangen des Publikums nicht nachkommen. Wer damals in Mendelssohnscher Sprache redete, der folgte bewußt oder unwillkürlich einer mächtigen Strömung der Zeit. Aber heute, dreißig Jahre nach Mendelssohns „Melusine", eine erweiterte und abgeschwächte Paraphrase derselben zu bringen, ist für einen jungen Componisten eine bedenkliche Verspätung. Überdies sprechen gegen die Zellnersche „Melusine" alle Inconvenienzen einer Programm-Musik und schließlich die für fünf Symphoniesätze viel zu einförmige Grundstimmung des Sujets. Die Musik kommt aus dem Wiegenden, Weichlichen, romantisch Larmoyanten gar nicht heraus, und derjenige Satz, welcher noch die günstigste Abwechslung bot, der Hochzeitsmarsch, ist leider am allerschwächsten gerathen.

Geistliche Musik.

Ueber Beethovens „Festmesse in D", diese gigantische Schöpfung mit ihren erhabenen Schönheiten, tiefsinnigen Intentionen und echt Beethovenschen Gewaltsamkeiten ist hinreichend viel geschrieben. Ein einziges Moment von Wichtigkeit haben wir diesmal beizufügen. Der letzte Satz (Dona nobis pacem), wohl der genialste von allen, ist jetzt durch Brahms zum erstenmal ganz richtig aufgeführt worden. Im neunundzwanzigsten Tact vom Ende (S. 296 der B. Schottschen Partitur) und weiter ließ man die Pauke consequent das A schlagen,

offenbar in der irrigen Meinung, die anfangs in B—F stehenden Pauken müßten in dem D-dur-Satz nach D—A umstimmen, und das B in den letzten neunundzwanzig Tacten der Messe sei ein Druckfehler für A. Nun steht am Eingange des Agnus „Tympani in B—F“, und diese Bezeichnung ist im ganzen Verlauf des Stückes nirgends aufgehoben oder verändert; das B auf S. 296 ff. bedeutet also keinen Druckfehler. Ist es nicht wunderlich, wie ein so erheblicher Irrthum sich Jahrzehnte hindurch fortschleppen und selbst von Musikern wie Nottebohm und Julius Stern adoptirt werden kann, in deren Clavier-Arrangements der D-Messe sich im Basse das falsche A findet? Brahms hat nun den Urtext hergestellt, wenn dieser Ausdruck zuläßig ist, wo blos richtig gelesen und gespielt zu werden braucht, was in der Partitur steht. Die Kühnheit, mit welcher das B der Pauke eintritt und das Fundament der folgenden Accorde bildet, ist von großartiger Wirkung. Brahms hat sie noch gehoben, indem er das B der Pauke durch pizzikirende Contrabäße verstärkt. Hoffentlich wird sein Vorgang fernerhin mustergiltig bleiben.

Requiem von Cherubini. — Cantaten von S. Bach.

Das vierte, zugleich letzte „Gesellschaftsconcert“ dieser Saison bestand aus nur zwei Stücken: dem großen Requiem von Cherubini und der Bachschen Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben? Cherubinis Requiem in C-moll gehört zu jenen durchaus edlen und künstlerisch vollendeten Erscheinungen der Musica sacra, welche niemals der Vergessenheit anheimfallen dürfen. Es wirkt stärker und tiefer allerdings in der Kirche, wo dem feierlich düsteren Charakter dieser Composition die entsprechende Stimmung des Hörers schon entgegengebracht wird. Die Aufführung im Concertsaale bleibt aber jederzeit zugleich Werthmesser und Diplom für die rein künstlerische Macht, die eine ihrer kirchlichen Insignien ent-

kleidete Tondichtung durch sich selbst auszuüben vermag. Das Werk baut sich in großen, einfachen Verhältnissen auf, klar und bestimmt in allen seinen Absichten, durchweht von echtem Schönheitssinne und religiösem, wenngleich nicht engherzig kirchlichem Geiste. Der energische Dramatiker Cherubini blickt unverkennbar aus dem „Dies irae", aber nirgends verfällt er dem Opernhaften. An die Italiener und an Mozart knüpfend, nicht so erfindungsreich, aber einheitlicher und stylmäßiger als des Letzteren Requiem, bildet das Cherubinische Werk eines der charakteristischesten Gegenstücke zu den geistlichen Compositionen Sebastian Bachs, gegen dessen ruhelose Contrapunktik und kunstvoll sich aufthürmende Polyphonie es sich ausnimmt wie ein durch edle Einfachheit wirkender romanischer Bau neben einem in zahllosen Spitzbogen, Thürmchen und Steinarabesken aufstrebenden gothischen Münster. Das ganze Werk hindurch entfaltet Cherubini mit der freien Sicherheit des Meisters seine große harmonische Kunst, ohne irgendwie durch Künstelei imponiren zu wollen; ja, mit Ausnahme der (an dieser Stelle fast traditionell feststehenden) Fuge „quam olim Abrahae promisisti" findet sich in dem Requiem kaum etwas von spezifisch „gelehrter Musik". Von Anfang bis zu Ende ertönt der Vollklang des vierstimmigen Chors, kein Sologesang unterbricht seinen majestätischen Strom, kein Instrumental-Solo den ernsten Zusammenklang des Orchesters. Ein großes Allgemeingefühl beseelt diese Todtenmesse. Der individuelle Schmerz um einen uns theuren Verstorbenen tritt gänzlich zurück hinter der Idee einer ewigen Ruhe aller und eines letzten Gerichtes über alle. Cherubinis Requiem gipfelt, wie das Gedicht selbst, in dem „Dies irae"; mit ergreifender Anschaulichkeit verkörpert hier der Tondichter die Idee, welche die Menschen seit Jahrtausenden von einem wirklichen Gericht nach dem Weltuntergang hatten. Ein himmlischer Friede liegt über den langsamen zarten Sätzen „Tu suscipe", „Pie Jesu" und „Agnus Dei",

welche gleichwohl alles weichlich Rührende und Schmeichelnde von sich fernhalten. Der verhallende, hinsterbende Schluß des Requiems, welcher das allmähliche Schwinden aller Lebenskraft und das körperlose Eingehen zur ewigen Ruhe mit ergreifender Einfachheit schildert, gehört Cherubini ganz allein und krönt sein Requiem als ein Werk, das, nach Schumanns Ausspruch, „ohnegleichen in der Welt dasteht".

Bachs Cantate: „Lieber Gott, wann werd' ich sterben?" ist von geringer Ausdehnung und schließt zwischen einem breit ausgeführten Eingangschor und einem einfachen Schlußchoral nur zwei Recitative und zwei Arien ein, deren erste (für Tenor mit obligater Oboë) man weislich weggelassen hatte. Auch für die Baß-Arie in A-dur können wir uns nicht erwärmen; selbst wenn wir von den geradezu ungeduldig machenden Textwiederholungen („wer sollte nicht gehn?" u. s. w.) und dem wunderlichen Passagenwetteifer zwischen dem Bassisten und der Flöte absehen, so bleibt dieser Arie doch ein entschieden spießbürgerlicher Beigeschmack. Der große Eingangschor übt einen wunderbaren Reiz durch seine pastorale Färbung, den wir durch mancherlei Beigaben eines uns fremdgewordenen Zeitgeschmacks — wie das unablässige Gezwitscher der beiden Oboën oder die sinnwidrige Zerreißung des Textes durch unabsehbar lange Instrumental-Zwischenspiele mitten im Vers — nicht schmälern lassen. Kurz, die Wiederaufführung dieser Cantate kann man nur billigen. Daß man sie aber in demselben Concert mit dem Cherubinischen Requiem, ohne Hinzufügung irgend einer dritten Musiknummer vornahm, das können wir nicht billigen. Solche Zusammenstellung scheint uns der Form wie dem Inhalt nach verfehlt. Der Form nach: weil das Ohr nach so langem, ununterbrochenem Anhören von Chorgesang nach einem Orchesterstück, einer Ouvertüre oder Symphonie schmachtet. Dem Inhalt nach: weil es selbst dem kunstsinnigsten Auditorium zu viel zumuthen heißt, nacheinander zwei große, ausschließlich mit

Todesgedanken sich beschäftigende Compositionen ohne jedes zwischen- oder nachfolgende irdische Lebenszeichen aufzunehmen. Mit einem ironischen: „Salonmusik ist das freilich nicht!" widerlegt man uns am allerwenigsten. Wir wissen ganz gut, was Salon- und was Concertmusik ist, und kennen im Bereich der letzteren eine imposante Reihe classischer Tondichtungen von energisch ernstem Charakter, welche als Kunstwerke den genannten ebenbürtig sind, ohne deshalb vom Sterben zu handeln. Als Hiller in Köln das Cherubinische Requiem als Trauerfeierlichkeit für die im Kriege 1866 gefallenen Soldaten aufführte, ließ er einen modernen Chor vorausgehen und Beethovens heroische Symphonie den Beschluß machen. Dieser Vorgang war hier um so mehr nachzuahmen, als ja kein Anlaß vorlag, das Concert zu einer förmlichen Todtenfeier zu gestalten. Ein Concert, das mit der ungeduldigen Erkundigung: „Wann werd' ich sterben?" beginnt und mit dem Bescheide: „Requiem aeternam" endigt, kann zwar über dieses funebre Thema sehr Erbauliches vorbringen, aber das Publikum fühlt sich schließlich im strengsten Wortverstand „sterbensmüde". Es fehlt in Wien nicht an einem Publikum, das die ernste Schönheit der Musik verehrt und aufsucht, aber hier so wenig wie anderswo pflegt man Concerte eigens zu dem Zwecke zu besuchen, um sich nach einander erst protestantisch und dann katholisch begraben zu lassen.

S. Bachs Oster-Cantate: „Christ lag in Todesbanden", ist — selbst für Bach — erstaunlich groß und kunstvoll, freilich auch überaus ernst und strenge. Sie bildet eigentlich einen Cyklus von sechs freien Variationen über ein Thema, welches, statt zu Anfang, erst am Schlusse als einfacher Choral auftritt. Das von Luther gedichtete Kirchenlied ist von Bach wortgetreu in der Art durchcomponirt, daß jede der sieben Strophen einen selbständigen Chorsatz bildet und durch jeden dieser Sätze der Choral bald in dieser, bald in jener Stimme,

bald im Orchester sich durchzieht, contrapunktisch geschmückt und gleichsam variirt von den übrigen Stimmen, bis sich schließlich im siebenten Vers alle Stimmen zu dem durch drei Posaunen, Streichquartett und Orgel imposant verstärkten Vortrag des Chorals selbst vereinigen. Wer sich in die Partitur dieser merkwürdigen Tondichtung vertieft, kommt kaum aus dem Staunen heraus über die unerschöpfliche Erfindungskraft, welche dasselbe Choralthema in immer neue contrapunktliche Beziehungen zu bringen weiß, ohne über dieses Kunststück den Geist des Ganzen und die gläubigste Versenkung in jedes Wort des Lutherschen Gedichtes zu vergessen. Eine Riesenarbeit in verhältnißmäßig engem Rahmen und, wie gesagt, ein Gegenstand des Staunens selbst für denjenigen, der im Studium Bachs das Staunen verlernt zu haben glaubt. Allerdings bleibt es unleugbar, daß das kunstvolle Gewebe dieser Cantate selbst in der besten Aufführung nicht vollständig zur Anschauung kommen und eine ganz entsprechende Wirkung erzielen kann. Wir sehen einen hohen, ehrfurchtgebietenden Münster vor uns, dessen wunderbar kunstvolles Detail wir mit freiem Auge nicht aufnehmen können. Gerade was diese Composition zu einer so überaus kunstvollen macht, die Beibehaltung desselben Choral-Themas durch alle sieben Sätze, giebt ihr in der Wirkung auf das Publicum etwas Finsteres, Drückendes, umsomehr, da auch die Tonart E-moll durchweg festgehalten und der Chor niemals durch eine Solostimme unterbrochen ist. Die Zuhörer lauschten dieser Oster-Cantate mit ernster Andacht, ohne ein innigeres persönliches Verhältniß dazu zu finden. Daß wir uns in dieser Wahrnehmung nicht täuschten, bewies am besten die ganz andere Aufnahme, welche gleich darauf im selben Concert zwei einfache, von Brahms bearbeitete „Volkslieder“ für gemischten Chor fanden. Da war alles mit dem Herzen dabei und entzückt von dem traurigen Liede („In stiller Nacht“) wie von dem fröhlichen („Der schönste Bursch am ganzen

Rhein"). Wer möchte so unmittelbare, wohlthuende Wirkung verargen? Unter den Hunderten von Zuhörern ist ja kaum einer, der nicht irgend eine weltliche Trauer oder Freude im Gemüthe trägt, mitklingende Saiten, die sofort bei diesen schlichten, innigen Melodien vibriren. Aber sehr klein ist bereits die Zahl von Concertbesuchern, die für das „in heißer Lieb' gebratene Opferlamm" empfinden, was seinerzeit Bach dafür empfand. Viel eher werden sie an dieser Art Poesie stilles Aergerniß nehmen. Luthers Cantate mit Bachs Musik bleibt ein unvergängliches Denkmal einer längst abgeblühten, großen geistlichen Kunst, ein Denkmal, zu dessen voller und ganzer Wirkung die Andacht, die kirchliche Andacht, hinzutreten muß.

Concerte von Gesangvereinen.

Als Gipfelpunkt, hoch alles Andere überragend, stand ein hier noch unbekannter Doppelchor von Johann Sebastian Bach: „Nun ist das Heil und die Kraft" (Offenbarung Johannis). Dieser kurze, triumphirende Chor erscheint in Bachs Werken als Kirchen-Cantate Nr. 50, was aber wohl die Möglichkeit nicht ausschließt, daß er den Abschluß vorangehender, vielleicht in Verlust gerathener Theile bildete. Unter den mächtigsten und genialsten Stücken Bachs eines der mächtigsten und genialsten ist dieser Doppelchor geradezu ein Wunderwerk. Man braucht nicht Bach-Enthusiast von Metier zu sein — diese fanatische Partei ist es ja gerade, die einen so oft in die Contremine treibt — um von diesem Chorsatz entzückt und erschüttert zu werden. Wer dieses gewaltige Thema: „Nun ist das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht" einmal gehört, wie es, ohne jeden einleitenden Tact, die Baßstimmen unisono anstimmen, von dem je zweimal angeschlagenen Grundton d erst in die Terz, dann in die Quart, dann in die

Quinte, endlich (auf „Macht") in die Octave hinaufjubeln — der wird es sein Lebtag nicht vergessen. So oft dieses wunderbar einfache populäre Motiv in irgend einer Stimme auftaucht, dringt es durch das dichteste polyphone Stimmgeflecht wie Sonnenlicht hindurch.

Die Productionen der „Wiener Sing-Akademie" erfreuen sich eines constanten, sehr aufmerksamen und wohlwollenden Publikums. Es herrscht da eine gemüthlich friedliche, fast familienhafte Stimmung, welche sich bei allem Gelungenen lebhaft erwärmt und auch dann kaum merklich abkühlt, wenn der gute Wille der Vortragenden stärker ist, als deren Kunst und Stimme. „Dem Wohlwollenden genügt auch das", pflegte Schumann zu sagen. Sehr willkommen und zum erstenmale vollständig gehört waren Schumanns „Spanische Liebeslieder" für eine und mehrere Stimmen mit vierhändiger Clavierbegleitung. Es ist dies das zweite spanische Liederspiel Schumanns, im selben Jahre (1849, Düsseldorf) mit dem ersten, op. 74, componirt, aber erst unter dem „Nachlaß" als op. 138 veröffentlicht. Diese Fortsetzung erreicht nicht entfernt die Schönheit der früheren Sammlung, die in ihren besten Nummern zu dem Reizendsten gehört, was Schumann im Liede geschaffen. Welch tiefglühende, schmerzliche Leidenschaft in dem Frauenduett: „Dereinst, o Gedanke mein, wirst ruhig sein!" Welch bezaubernde Anmuth in den beiden anderen Duetten: „Von dem Rosenbusch, o Mutter" und „Nelken wind' ich und Jasmin!" Solche Blüthen hat die zweite Sammlung nicht aufzuweisen, dennoch bringt auch sie manche zartempfundene klangschöne Strophe. Durch den ganzen Cyklus weht noch viel von jenem süß berauschenden Schumannschen Duft, der erst in des Componisten letzter Periode matt und abschmeckend geworden wie ein lange stehengebliebenes Glas Wein. Das paßt auf den dritten Cyklus von Liebesliedern, den Schumann unter dem Titel „Minnespiel aus Rückerts

Liebesfrühling" (op. 101) folgen ließ: ein kühler, fröstelnder Morgen nach jenen spanischen Frühlingsnächten.

Concert des Componisten Joseph Sucher.

Es gehört keineswegs zu den Annehmlichkeiten des Kritikers, über ein vom Publikum kühl aufgenommenes junges Talent zu berichten, gleichsam mit Anwendung von Helmholtzschen Resonatoren, welche auch die schwächsten günstig stimmenden Töne deutlich und verstärkt an das Ohr des Lesers leiten. Aber noch schlimmer ist es, wenn das junge Talent vom Publikum enthusiastisch gefeiert wurde und die Kritik nun hinterher kommen muß mit stark abkühlenden Betrachtungen. Das sieht so kleinlich und gemüthlos aus, so mißgünstig — und doch ist's nothwendig, will man sich nicht zum Mitschuldigen machen an der künftigen Verwilderung eines solchen Sonntagskindes. Ich spreche von dem mit eclatantem Jubel aufgenommenen Concerte des Componisten Joseph Sucher, derzeit Gesangs-Repetitors am Hofoperntheater. Nach der Quantität, ja sogar nach der Qualität des Applauses konnte der Eingeweihte Herrn Sucher als erklärten Schützling der Wagnerianer erkennen, denn nur diese Partei hat so eigenthümlich durchdringende Schreie beim Bravorufen und so donnerähnliches Zusammenschlagen der hohlen Hände. Ein journalistischer Herold dieses Lagers stieß auch bereits mächtig ins Horn und proclamirte Herrn Sucher als den Schubert an der Seite des modernen Beethoven, Richard Wagners nämlich. Hingegen trafen die angesehensten kritischen Stimmen Wiens in dem guten Rathe zusammen: Herr Sucher möge sein Ohr den Schmeichelworten unverständiger Freunde verschließen und für eine zeitlang auch der Wagnerschen Musik.

Kein Zweifel, daß Suchers Compositionen Talent zeigen; springt es doch in einzelnen starken Funken jäh, mit blendendem

Ungestüm in die Augen. Aber das Vergnügen daran währt immer nur wenige Tacte,. die nächste Phrase wirft uns mit Janitscharengewalt wieder aus der Stimmung. Suchers Talent ist ein specifisch dramatisches, noch genauer theatralisches; auf dem Theater können solche al fresco gemalte, in bengalischem Orchesterlicht flimmernde Tonschilderungen ihre relative Berechtigung haben. Wenn man aber an einer Reihe von Concert-Compositionen nur das dramatische Talent loben kann, so gesteht man stillschweigend, daß sie in einem falschen Styl componirt sind. So ist es auch mit Suchers Tondichtungen. Wer Heines Lied „Aus alten Märchen", diesen Seufzer nach entschwundenen Jugendträumen, für Chor und großes Orchester mit Pauken, Triangeln und Becken componirt, macht von vornherein an seiner richtigen Einsicht zweifeln. Das Stück beginnt im Schumannschen Ton recht ruhig und sangbar, bei den Worten „Funken" und „rothe Lichter" regt sich aber sofort der theatralische Dämon in Herrn Sucher und vollführt, unbekümmert um die Grundstimmung des Gedichts, auf eigene Faust eine kleine Walpurgisnacht, die erst ziemlich spät wieder in das Anfangsmotiv zurückbiegt. Wie hier der Componist die effectvolle Schilderung von Aeußerlichkeiten zur Hauptsache macht, so giebt er auch anderwärts anstatt der Total-Empfindung musikalische Steckbriefe einzelner Worte und Phrasen. Wenn es zum Beispiel in Linggs Gedicht heißt: „Mit der Seele voll Verrath stand am Mast der Calabrese", so läßt Sucher das Wort „Verrath" vom ganzen Chor mit einem Nachdruck herausschreien, welcher an die zähnefletschenden Bösewichter an kleinen Provinzbühnen erinnert. Bei der Anrede des Ritters (im „Waldfräulein"): „Bist Du der Elfen eine?" springen bei dem Stichwort „Elfen" sofort Harfen-Arpeggien und was sonst zu diesem Naturgeister-Hausrath gehört, hervor, obwohl die Elfenwelt nichts mit der Scene zu thun hat. Die größte Furcht der Anfänger, mißverstanden zu werden, veranlaßt

auch Herrn Sucher, jedes Wort dreifach zu unterstreichen. Im Großen betrieben wird diese Maßlosigkeit in dem Fragment aus Zedlitz' „Waldfräulein". Für die acht kurzen Anfangszeilen, welche nur präludirend die Stimmung angeben sollen („Es ist die Zeit, wo die Natur einhergeht auf der Liebe Spur"), verbraucht Herr Sucher die äußersten, heftigsten Steigerungen des Ausdrucks und der Instrumentirung, Posaunen und Paukenwirbel, die Singstimmen fortissimo in höchster Lage — man glaubt ein großes Opernfinale zu hören und hat es doch nur mit einer leisen Frühlingsregung zu thun. Es versteht sich, daß die nachfolgende Sonnenaufgangs-Schilderung zur Hauptsache ausgedehnt wird und das bloße Wort „Flimmer" sämmtliche Orchester-Effecte entfesselt, welche je in Wagners Partituren „geflimmert" haben. Gerade an dieser Stelle giebt aber der Componist in der Nachahmung des allmählich erwachenden Vogelgesanges eine glänzende Probe seines schildernden Talentes und zugleich seiner Instrumentirungskunst. Man kann das kaum effectvoller machen. Leider fallen gleich auf die Worte: „Der Waldessänger ganzer Chor" alle Blechinstrumente so wüthend ein, daß man glauben muß, es sitzen nicht Amseln und Lerchen, sondern Cavallerie-Musikbanden auf den Zweigen. Das folgende große Liebesduett ist vollständig wagnerisch, in „brünstiger" Melodie, Harmonisirung und Instrumentation, und gipfelt schließlich in einem trivialen unisono, das eine feierliche Verlobung zwischen Wagner und Verdi vorstellen könnte.

Die Schlußnummer des Concertes bildete Linggs erzählendes Gedicht „Lepanto" für Männerchor und großes Orchester. Wenn das dissonirende Geschrei und der Orchesterlärm in der Geisterschiff-Scene des „Fliegenden Holländer" (dritter Act) für eines der bedenklichsten dramatischen Wagstücke gilt, was soll man dazu sagen, wenn ein viel ärgeres Spectakel als Ballade im Concertsaal erscheint? Da verbinden sich Trom-

peten, Hörner und Posaunen, Kanonenschläge, große und kleine Trommel (letztere fast in Permanenz) mit den in unarticulirtes Schreien und Rufen umschlagenden Männerstimmen zu einem wüsten Lärm, von dem sich jeder edlere Geschmack betrübt abwendet. Einige Baritonlieder mit Clavierbegleitung sorgten dafür, daß man nicht in ununterbrochenem Orchesterlärm zu grunde ging, außerdem noch, daß man nicht an Herrn Suchers besserem Gefühle verzweifle. In diesen Liedern sind einzelne Züge von Sinnigkeit und warmer Erfindung. So wirkt der recitativartige Anfang des ersten Geibelschen Liedes günstig durch seinen ruhigen, ernsten Ausdruck. Leider hat das schon mit der fünften Zeile ein Ende, und der „im tiefen Ernst Versunkene" declamirt die Worte: „Mein Lieb, ich hab an Dich gedacht!" als commandirte er eine Schwadron Husaren. Auch das zweite Lied, „Liebesglück," hält sich etwa zwei Strophen lang recht gleichmäßig und vornehm, in der dritten aber revoltirt der Spectakelgeist im Componisten, um das Gedicht in fast komischer Weise Lügen zu strafen; denn gerade zu den Worten: „Das höchste Glück hat keine Lieder, der Liebe Lust ist still und mild" bricht Herr Sucher in ein dröhnendes Fortissimo aus!

Vielleicht bin ich über Suchers Concert bereits zu weitschweifig geworden; indeß wo die Kritik tadelt, muß sie meines Erachtens dreimal so viel Gründe beibringen, als wo sie lobt. Überdies wolle Herr Sucher aus dieser Ausführlichkeit entnehmen, daß ich ihn keineswegs zu den Componisten zähle, „die nicht der Rede werth" sind.

Virtuosen und Sänger.

Alfred und Marie Jaell.

Alfred Jaell, seit Jahren als brillanter Salonspieler geschätzt, hat sich und sein Spiel unverändert rund und elegant erhalten. Neu war dem Wiener Publicum Frau Marie Jaell,

eine geborene Trautmann, aus dem Elsaß. Sie führte sich mit Schumanns „Davidsbündlertänzen" ein, welche sie — eine sehr unglückliche Idee — vollständig, alle 18 Stück in einem Zug durchspielte. Ich bin in einiger Verlegenheit, den von Frau Jaell empfangenen Eindruck richtig zu schildern. Ihre ungewöhnliche Kraft und Ausdauer, ihre Bravour und ihr Gedächtniß verdienen alle Anerkennung; aber das alles entschädigt nicht für die Affectation und Unnatur, mit der sie Schumann vortrug, halb Somnambule, halb Amazone. Die zarten, langsamen Stücke spielte Frau Jaell ohne rechten Zusammenhang und festen musikalischen Kern; man konnte glauben, es sei früher Morgen und die Dame sitze in Schlafrock und Pantoffeln am Klavier, allenfalls ein Zeitungsblatt auf dem Schoß, und lasse halb unbewußt die Finger über die Tasten gleiten, an nichts denkend, als ihren Gemahl nicht aus dem Schlummer zu wecken. Tact und Tempo waren bis auf eine Ahnung verschwunden. Nach diesen bis zur Unhörbarkeit gehauchten und zerflossenen Eusebiusmelodien schwang sich Frau Jaell jedesmal wie eine kühne Reiterin auf die nachfolgenden Allegrosätze Florestans und tummelte dieselben wie ungesattelte wilde Pferde durch den Circus. Es that mir weh, gerade diese Lieblingsdichtung Schumanns so willkürlich zugerichtet zu sehen. Schumann hat genug feine, nervöse, bis zum Eigensinn launische Empfindung, genug excentrische Phantasie, als daß der Spieler viel aus Eigenem dazugeben müßte; am wenigsten vertragen wir einen solchen Ueberfluß empfindsamer, aus Chopinschen Krankheitsstoffen destillirter Subjectivität. Frau Jaell, welche die schwierigsten Bravourstücke mit der Ruhe und Unbeweglichkeit einer eisernen Jungfrau erledigt, fand indessen für ihre kühne Virtuosität viel entsprechendere und lohnendere Aufgaben in mehreren Concertpiecen. Dazu gehörte namentlich Liszts „Tarantella", einer der giftigsten Tarantelstiche, welche Spieler und Hörer je in Schwindel versetzt haben.

Frau Essipoff.

Mit einer für eine zarte Frau ganz ungewöhnlichen Kraft, wie wir sie nur noch bei Sophie Menter gefunden, packte Frau Essipoff das Rubinsteinsche D-moll-Concert mit einem Sturm von Octavengängen, ließ es im Andante in den zartesten Silberfäden schimmern und führte es im Finale triumphirend auf die Höhe. Wir hätten kaum geglaubt, daß überhaupt Damenhände dieses Concert dem Componisten nachspielen würden; Frau Essipoff kam manchen Vorzügen Rubinsteins ganz nahe, allerdings auch seiner ungebührlichen Ungeduld im Übertreiben der Tempi. Frau Essipoffs Vortrag des B-dur-Trios von Schubert bestätigte unsere Vermuthung, daß das eigentlich virtuose Können und die Freude daran in dieser Künstlerin überwiegen; der erste Satz und das Andante verriethen bei großer Sauberkeit der Ausführung doch nur geringe innere Betheiligung an der Composition, während die beiden glänzenderen und schwierigeren Sätze, Scherzo und Finale, alle Lebensgeister der Pianistin weckten. An dem Vortrag von Chopins C-moll-Nocturne fiel uns die Mäßigkeit im Gebrauche des Tempo rubato, dieses bösen Dämons der Chopin-Spieler, sehr angenehm auf. Das wehmüthig-träumerische Thema hat schon seelenvoller und beredter zu uns gesprochen; aber mit dem Momente, wo es sich in eine Brandung wilder Passagen stürzt, wurde das Stück unter den Händen der Essipoff imposant. Das „Morgenständchen" von Schubert spielte die Concertgeberin in Liszts Arrangement mit vollendeter Zierlichkeit und stahlfederartig aufschnellendem Anschlage. Sehr erheiternd in dieser Transscription ist die Stelle, wo Liszt, nachdem er die Schubertsche Melodie zwei Strophen lang ungeschoren gelassen, plötzlich einige kurze, aber wüthende Octavengänge fortissimo hineinschleudert, gerade als ob der Serenadensänger (wahrscheinlich

ein Oberlieutenant von der Jägertruppe) vor dem Fenster der Geliebten seine Compagnie feuern ließe.

Eine andere junge Pianistin spielte Webers „Aufforderung zum Tanze" in dem Concert-Arrangement von Tausig. Letzteres ist eine frevelhafte Verunstaltung des Originals, welches gerade hinreichend schön und schwierig ist, um fremder Zuthat nicht zu bedürfen. Wenn ein außerordentlicher Virtuose derlei „Arabesken" (wie Tausig es nannte) im Uebermuth der Bravour gleichsam improvisirt, so läßt sich das zwar nicht rechtfertigen, aber vielleicht als eine Phantasie höchstpersönlicher Art entschuldigen. Daß aber Tausig diese „concertmäßige" Verschändung eines theuren Besitzthums der Nation sorgfältig aufschrieb und drucken ließ, erscheint uns beklagenswerth. Bei aller Pietät für den vorstorbenen Tausig ist doch unsere Pietät für den unsterblichen Weber noch etwas größer. Noch schlimmer tractirte uns ein aufstrebender Clavierspieler, dessen Namen wir freundlichst verschweigen wollen, mit zwei nicht allzu schweren Stückchen, die er mühsam und unrein aus Noten ablas. Dieser sonderbare Jüngling ist, wie man uns erzählt, nicht Musiker von Fach, sondern Beamter in einem Bank- oder Wechselhause und soll sich durch einen präcisen Anschlag bei Handhabung der Couponsscheere und perlenden Vortrag des Curszettels auszeichnen. Er hat somit sein Concertspielen gottlob nicht nöthig. Wir auch nicht.

August Wilhelmj.

Nicht umsonst hatten wir uns auf die Bekanntschaft des Violin-Virtuosen August Wilhelmj besonders gefreut. Der noch junge Mann (er ist 1845 im Nassauischen geboren) ist erst seit wenigen Jahren bekannt und sofort auch berühmt geworden. Die drei Cardinaltugenden der Violinvirtuosität: Reinheit der Intonation, Schönheit des Tones und Bravour besitzt Wilhelmj in höchster Vollkommen-

heit. Reinheit der Intonation — das klingt wie ein selbstverständlich Ding und ist doch ein gar seltenes. Ich kann mich kaum eines Violin-Virtuosen erinnern, dem nicht bei irgend einer schwierigen Applicatur-Passage, im Flageolet oder im polyphonen Spiel doch ein oder der andere Ton mißglückt wäre. Wilhelmjs Intonation war in den schwierigsten, wie in den einfachsten Stücken unfehlbar rein. Ebenso ist die Kraft, Süßigkeit und Fülle seines Tones einzig in ihrer Art. Niemals, selbst bei der äußersten Kraftentfaltung, streift sein Ton jenen schnarrenden, reißenden Beiklang, durch welchen das Material des Instrumentes sich an Gewaltthätern rächt. Wilhelmjs Gesang auf der G-Saite klingt in seiner dunklen, gesättigten Fülle ebenso herrlich, wie seine E-Saite in ihrem feinen sonnenhellen Glanz. In allen Künsten des Staccato und der Arpeggien, des Trillers und der Doppelgriffe ist er vollendet. Als erstaunlichste Specialität möchten wir sein Spiel in Terzen, Sexten und Octaven hervorheben. Der beste Pianist kann die Terzen- und Sextengänge in Chopins Des-dur-Nocturne (op. 27) nicht sicherer und zarter verbunden bringen, als Wilhelmj auf seiner Geige. In Wilhelmjs Spiel und Haltung herrscht der Ausdruck einer unerschütterlichen, fast stolzen Ruhe, die mit der kraftvollen, männlich-schönen Erscheinung des Künstlers wohl harmonirt und an den Jüngling Spohr erinnern mag. Wilhelmj mag Joachim an Virtuosität gleichstehen, ihn vielleicht in irgend einer technischen Specialität noch übertreffen — was jedoch Joachim zu dem unvergleichlichen Musiker, zu dem Klassiker des Violinspieles macht, das ist aus Wilhelmjs Spiel, für mich wenigstens, noch nicht sprechend hervorgetreten. Noch hat uns Wilhelmj kein Concert, kein Quartett von Beethoven, Mendelssohn, Spohr vorgetragen, die eigentlichen Prüfsteine des Goldgehaltes, des künstlerischen Adels eines Violinisten. Sein Programm wollte uns nicht recht gefallen. Ein einziges Concert mit Orchester (eine un-

gesunde, nüchterne und gespreizte Composition Raffs) — alles übrige kleine Stücke, anmuthige Genrebildchen, die mehr für den Gesellschaftssalon als für den Concertsaal passen, Wagners sehr unbedeutendes „Albumblatt", zwei Chopinsche Nocturnen und dergleichen. Das Übertragen Chopinscher Compositionen hat immer etwas Bedenkliches, da diese mit allen Fasern im Clavierton und in der Claviertechnik wurzeln. Wilhelmjs vollendeter Vortrag des ersten Nocturnos in Des-dur ließ dieses Bedenken nicht aufkommen, es erwachte aber bei dem zweiten in Es-dur (Op. 9), welches durch Wilhelmjs fast mazurkaartig rasches Tempo und fremdartig heitere Auffassung seinen eigenthümlichen, poetischen Schmelz einbüßte. Ich bedauerte, daß ein so großer Virtuose nicht in mehr großen Aufgaben sich zeigte und das Orchester meistens müßig hinter sich stehen ließ.

Helene Magnus.

In einer Reihe von vierzehn Liedern entfaltete die Sängerin Fräulein Helene Magnus die zarte Empfindung und den feinen, durchdringenden Verstand, die ihre Vorträge charakterisiren. Von den drei Schubertschen ist „Leiden der Trennung" für die Öffentlichkeit neu und eines der werthvolleren von den jüngst bei J. P. Gotthard in Wien erschienenen „Vierzig Liedern von Schubert." Man findet es dort unter Nr. 32 mit der Aufschrift: „Fräulein Helene Magnus gewidmet vom Verleger." Die anderen Lieder dieser Schubertsammlung prangen mit Dedicationen an Frau Dustmann, Fräulein Ambros, Herrn G. Walter, Herrn Stockhausen und andere. Bei aller freundschaftlichen Achtung für diese Persönlichkeiten wollen mir die posthumen Dedicationen Schubertscher Lieder doch nicht gefallen. Es wäre nicht gut, wenn dieser Vorgang noch mehr um sich greifen würde. Eine Dedication ist doch immer

Herzenssache, und wenn man das Werk eines verewigten Tondichters einer ihm ganz fremden Person dedicirt, so unterschiebt man ihm gleichsam einen Gedanken, eine Empfindung, die er nie gehabt hat. Wer weiß, so denken wir unwillkürlich, an welche ihm theure Person der Componist gerade bei diesem Liede gedacht haben mag! welche persönliche Deutung oder Erinnerung er im Geiste damit verband? In dieser Beziehung halte ich jedes Lied, jedes Gedicht für ein unverjährbares Eigenthum seines Autors. Dem Verleger gehört nur das bedruckte Papier; er kann einem Freunde allenfalls hundert Exemplare der Schubertschen Lieder zum Präsent machen, aber nicht deren Widmung. Es ist hier nicht vom Recht im juristischen Sinne die Rede, sondern von einer Frage der Schicklichkeit, von einer Gefühlssache, wenn man will. Warum soll sie deshalb nicht einmal zur Sprache kommen? In der Literatur herrschen hierin viel correctere Begriffe; alle Welt fände es unerhört, wenn die Herausgeber von Grillparzers Nachlaß den „Bruderzwist“ Herrn Lewinsky, die „Libussa“ Fräulein Wolter, die Gedichte Herrn Kraftel u. s. w. dedicirt haben würden.

Zu den Perlen des Programms gehörten zwei Brahms'sche Lieder: „Gang zum Liebchen“ aus op. 18 und „Nicht mehr zu Dir“ aus op. 32. Dem Liede „der Wald wird Dichter“ von Goldmark kann man das Prädicat geistreich nicht absprechen, doch gehört es zu jener äußersten Zuspitzung des Schumann-Franzschen Styls, welcher der Natur des Liedes im Grunde widerstrebt. Muß denn das schlichteste lyrische Gedichtchen wie ein Schmetterling mit Nadeln auf die Melodie gespießt werden? Müssen Worte wie: „Das Gras wie hoch, wie weich das Moos!“ durch schneidendste Dissonanzen ein interessant schielendes Aussehen bekommen? Unwillkürlich fielen mir dabei die mit Arsenik bestreuten Wiesen ein, welche vor einigen Jahren in Kärnten Gegenstand eines Sensationsprozesses waren. Könnte

der Dichter Geibel den Componisten Goldmark nicht wegen musikalischer Wiesenvergiftung klagen?

Außer den genannten Gesängen war es insbesondere ein Lied: „Willst Du Dein Herz mir schenken, so fang' es heimlich an", welches der Sängerin zum größten Beifall verhalf. Es ist, dem Programm zufolge, „von Johann Sebastian Bach." Man sollte solcher Angabe wenigstens beisetzen: „aus Brachvogels Roman: „Friedmann Bach", denn dieser ist thatsächlich die einzige Quelle für jene Autorschaft. Dem sentimentalen Bedürfniß des Romanschriftstellers mußte es natürlich ungemein entsprechen, den alten Sebastian als Componisten eines Liebesliedes aufführen zu können. Allein der Umstand, daß dieses Lied (nebst vielen anderen) in dem Gesangbuch der Gattin Bachs sich notirt vorfand, mit dem Beisatz „von Giovannini", liefert für sich doch nicht den Schatten eines Beweises für die Autorschaft Bachs. So lange dieser (nicht zu erwartende) Beweis aussteht, erlaube ich mir, das genannte Lied, dessen frostige Rococomusik tief unter dem schlichten, herzlichen Gedichte steht, einen „angeblichen Sebastian Bach von Herrn Brachvogels Gnaden zu nennen.*

* Nachträgliche Bemerkung. In der einige Jahre nach diesem Bericht erschienenen Bach-Biographie von Ph. Spitta fand ich zu meiner Freude gründlich nachgewiesen, daß „Giovannini" kein Schäfer- oder Kosename Bachs, sondern ein leibhaftiger italienischer Componist aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts gewesen, welcher längere Zeit in Deutschland lebte, der deutschen Sprache mächtig war und sich mehrfach in der Liedercomposition versuchte. Es wollen daher die geehrten Sänger und Sängerinnen so gewissenhaft sein, wie Frau Bach selbst, und das genannte Lied künftig als „von Giovannini" im Programm aufführen. Damit wird es allerdings seinen Hauptreiz eingebüßt haben.

Das Schwedische Damenquartett.

Zur Zeit des Todes von Karl dem Zwölften — so liest man in musikalischen Geschichtsbüchern — sollen in ganz Schweden nur zwei Männer gewesen sein, welche Noten lesen konnten. Die musikalische Cultur in Schweden ist verhältnißmäßig jungen Datums, und bis heute hat dieses Land durch seine Componisten und Virtuosen nur wenig von sich reden gemacht. Trotzdem fehlte es niemals an einzelnen Anzeichen, welche auf ein nicht gewöhnliches Talent der Schweden, namentlich für den Gesang, hindeuteten. Sängerinnen wie Jenny Lind und Christine Nilsson sind freilich exceptionelle Kunstgrößen; was sie jedoch Charakteristisches gemeinsam haben und mit einigen anderen, minder berühmten schwedischen Sängerinnen theilen, ist so eigenartig, daß es offenbar mit dem Naturgrunde zusammenhängen, als physiologische und musikalische Anlage in ihrem Volke selbst schlummern muß: die weiche, leicht ansprechende Tonbildung, der ruhige, krystallhelle Fluß des Vortrages, vor allem die Feinheit des Gehörs. „Die Deutschen singen mit dem Kopfe und mit dem Herzen, aber nicht mit dem Ohre," äußerte einmal Jenny Lind, und wie oft mußte ich dieses Wortes gedenken, wenn ich deutsche Opernsänger mit geistreichem und leidenschaftlich dramatischem Vortrage — falsch singen hörte. Auf meine Gegenfrage gestand sie, ihren Landsleuten in diesem Punkte den Vorzug einzuräumen. Eine interessante Bestätigung dieses Urtheiles, ein Beispiel von feinster Empfindlichkeit des Gehöres oder noch genauer: des Sich-Selbsthörens beim Selbstsingen bietet das „Schwedische Damen-Quartett", das gegenwärtig in Wien mit wohlverdientem großen Erfolge concertirt. Ganz gleich gekleidet, weiß, mit blau-gelben Schärpen (den schwedischen Nationalfarben), treten die vier blonden Damen auf, stellen sich dicht neben einander in eine Linie und singen auswendig ihre vierstimmigen Lieder. Ohne daß ein Accord oder auch nur ein Ton auf dem Clavier angeschlagen oder auch nur

das unscheinbarste Zeichen zum Anfang gegeben würde, beginnen sie vollkommen gleichzeitig, haarscharf, mit der reinsten Intonation. Schon nach wenigen Tacten schwelgt der Hörer in dem doppelten Behagen von Wohlklang und Sicherheit und horcht unermüdlich diesem unübertrefflichen, bis in den leisesten Regungen des Athmens und Aussprechens harmonischen Zusammenklang. Wundervoll ist das ganz gleichmäßige Anschwellen und Absterben des Tones, wobei man nicht etwa an ein Kokettiren mit diesem Effekt denken darf. Im Gegentheile haben diese Productionen gar keinen virtuosenhaften, sondern rein künstlerischen Charakter und machen gerade durch die Anspruchslosigkeit und den bescheidenen Ernst der Sängerinnen einen so gewinnenden Eindruck. Wie wohlthuend ist vollends dem vielgequälten modernen Ohr dieses Singen in durchaus reinen Intervallen! Es klingt manchmal, als wenn eine reingestimmte Physharmonika in schönem vierstimmigen Accord anspräche. Die Schwedinnen üben nur mit Zuhilfenahme der Stimmgabel, und da sie das in praxi öfter übel- als „wohltemperirte" Clavier meiden, erzielen sie, feinhörig wie sie sind, stets die klare, scharfe Süßigkeit reiner Intervalle. Man hat diese Gesangs-Produktionen oft mit Beckers „Florentiner Quartett" verglichen, und die Analogie liegt nahe. Aber das Ausströmen des Gesanges aus der Menschenbrust steht an Unmittelbarkeit und Innigkeit der Tongebung doch noch hoch über dem Instrumentenspiel, und darum übt auch dieser einheitliche Vortrag von vier Frauenstimmen einen noch stärkeren, eigenthümlicheren Klangreiz, als das beste Streichquartett. Keine der vier Stimmen besticht für sich durch besondere Schönheit, doch hat der erste Sopran etwas von der sympathischen Weichheit, dem „schwedischen" Flötentone, der an die Lind erinnert, während der zweite Alt bei etwas rauherer Klangfarbe durch Kraft und fabelhafte Tiefe excellirt. Indem diese Altstimme, von der wir das tiefe C und H anschlagen hörten,

fast die Rolle eines Cellos übernimmt, vermag das Damen-quartett seinen vierstimmigen Satz etwas weiter als gewöhnlich auseinander zu halten und ein größeres Feld zu cultiviren. Nach der langen Alleinherrschaft der Männer-Quartette, welche das gemischte Vocal-Quartett leider fast gänzlich verdrängt haben, ist ein Frauen-Quartett eine ganz neue, überraschende Erscheinung: es existirt auch keine Literatur dafür. Die Damen Hilda Wideberg, Amy Aberg, Maria Petersson und Wilhelmina Söderland sind überhaupt das erste Frauen-Quartett, das sich in Europa producirt; sie singen transponirte Männer-Quartette, theils Volkslieder, theils moderne Compositionen von Lindblad, Södermann und anderen, in welchen die Nationalfärbung stark vorschlägt. Diese Lieder wirken in so trefflicher Ausführung sehr anregend durch ihren die formale Schönheit stark überwiegenden charakteristischen Ausdruck. Bei mancher Herbigkeit, ja Härte der Melodie und Rhythmik leuchtet doch viel gemüthvolle Zartheit und gesunder Humor aus diesen Gesängen.



1874.

Orchesterconcerte.

Rob. Fuchs: Serenade. — Rubinstein: Ouvertüre zu „Dimitri Domskoi.“ — Brahms: 3 Chöre op. 62. — Berlioz: „Childe Harold.“ — Rheinberger: Ouvertüre „Die 7 Raben“. — Goldmark: „Frühlings-hymne“. — Brahms Clavierconcert in D-moll.

Schumanns „Manfred“ im Operntheater.

Kammermusik.

Beethoven-Trio op. 1. — Brahms: Drei Streichquartette.

Gesangvereine.

Schubert: „Große Messe“ und Fragmente aus der Oper „Die Freunde von Salamanca“. — W. Tschirch: „Eine Nacht auf dem Meere“.

Virtuosen.

F. Liszt. — R. Joseffy.





Orchesterconcerte.

„Und immer circulirt ein neues frisches Blut!" Unsere Concert-Dirigenten seufzen längst ungläubig, citirt man ihnen das Wort Mephistos, das so gar nicht passen will auf die musikalische Productivität unserer Zeit. Mit welcher, meist schlecht gelohnten Mühe die Theater-Directoren nach guten neuen Opern suchen, ist bekannt. Aber im Concertsaale stehen die Dinge nicht viel besser. Wir werden bald gar keine Novitäten mehr haben und lediglich auf das Repertoire des „Bewährten" angewiesen sein — so hören wir die Leiter unserer großen Orchesterconcerte seit Jahren klagen. Fast sind die wenigen Orchestersachen von Brahms und Volkmann das einzige in diesem Fach Hervorragende aus neuester Zeit. Brahms ist seit zwanzig, Volkmann seit dreißig Jahren thätig — wo bleibt der Nachwuchs? Wo circulirt ein neues frisches Blut? Das sind trübe, umwölkte Aussichten, aber sie machen jeden unerwartet durchbrechenden Lichtstrahl doppelt willkommen. Mit aufrichtiger Freude begrüßen wir jeden Neuen, der mit einer Orchester-Composition entschieden durchdringt und eine fruchtbare Zukunft verspricht. Dies ist der Fall mit Herrn Robert Fuchs, ehemaligem Zögling des Wiener Conservatoriums und Componisten der im Philharmonischen Concert aufgeführten „Serenade für Streichorchester". Das Werk

verräth ein echtes, anmuthiges, musikalisch gesundes Talent. Es besteht aus fünf ziemlich knappen, schön abgerundeten Sätzen und bewegt sich auf jenem mittleren Niveau zarter, freundlicher Empfindung, das dem Serenadenstyl entspricht. Bedeutend im Sinne eines ungewöhnlichen Gedankengehaltes oder einer imponirenden Meisterschaft kann man die Novität nicht nennen; doch schätzen wir sie in ihrer maßvoll harmonischen Beschränkung höher als so viele Erstlingsproducte, die um jeden Preis nur „bedeutend" sein wollen. Weder durch vergiftete Rhythmik, noch durch zweischneidige Harmonie sucht Fuchs als Geistreicher zu kokettiren; auch macht er keine Miene, Beethoven nachfliegen zu wollen, höchstens Volkmanns reizenden Serenaden. Die Composition fließt in einem Zug ohne bizarre Seitensprünge dahin und ist interessant, ohne aus dem Interessantsein ein Geschäft zu machen. Jeder der fünf Sätze spricht warm und natürlich aus, was gesagt werden sollte, und schließt, sobald der Componist nichts mehr zu sagen hat. Fuchs ahmt keinen anderen Componisten nach und hat doch offenbar von allen gelernt.

Ouvertüre von Rubinstein zu „Dimitri Donskoi". Die Oper selbst ist uns unbekannt, die Ouvertüre hätte es immerhin auch bleiben können. Die Einleitung, ein düster brütendes Adagio, scheint mit ihren ligirten Achtelfiguren etwas Bedeutendes anzukündigen, beinahe etwas ganz bestimmtes Bedeutendes, nämlich die „Egmont"-Ouvertüre: allein das mehr an Mendelssohn erinnernde G-moll-Allegro in Sechsviertel-Tact enttäuscht uns; es ist sehr breit, aber nichts weniger als tief. Der Componist streckt und müht sich in jeder Weise, doch will ihm absolut nichts Rechtes einfallen.

Viel erfreulicher wirkte eine bescheidene Novität von J. Brahms, eigentlich ein lyrisches Kleeblatt: Drei Lieder für gemischten Chor (aus op. 62). Man kennt die schlichte Herzlichkeit des Ausdrucks, den klangvollen Vocalsatz, den ans Volkslied

anklingenden, mitunter etwas alterthümelnden Ton, wodurch die Chorlieder von Brahms sich auszeichnen. Für das schönste von den dreien erachten wir: „Dein Herzlein mild" (aus Paul Heyses Jungbrunnen); in der „Waldesnacht" ist der Aufschwung in die Octave bei dem Ausruf: „O wie ist dein Rauschen süß!" ein schöner und wahrer Zug. Nicht in gleichem Maße befriedigte uns das Liebeslied „Spazieren wollt' ich reiten", dessen Refrain „Trab, trab" sich in so hoher Lage nicht gut ausnimmt; ein Chor von Sopranstimmen erschnappt nur schwer und spitzig das kurz anzuschlagende hohe A in dieser Figur. Nachdem sich Brahms in dem Concert als Dirigent und Tondichter hervorgethan, glänzte er überdies noch als Pianist mit dem Vortrag von Beethovens Es-dur-Concert. „Glänzen" ist eigentlich nicht das rechte Wort, denn wenn seinem edlen, gediegen musikalischen Vortrag eines abgeht, so ist es eben der Glanz, jene selbstbewußte und selbstzufriedene Kühnheit, mit der wir gerade den Concertspieler gerne fröhlich dahinsprengen sehen. Brahms sinnige, mehr nach Innen gekehrte Natur meidet alles, was an blos äußerlichen Effect, an Virtuosenthum mahnen könnte, und geht in dieser Prunklosigkeit leicht etwas zu weit. Ungemein schön spielt er das Adagio; in den Allegrosätzen vermißten wir die kräftige Entschiedenheit der Bässe und den brillanten Schliff der Passagen. Brahms will immer nur die Composition für sich sprechen lassen und drängt den Spieler allzu bescheiden zurück.

Berlioz Symphonie „Childe Harold".

Überall und jederzeit hat von den 4 Sätzen dieses Tongemäldes, welches halb Symphonie, halb Violaconcert, halb Oper ohne Worte ist, nur der Pilgermarsch lebhaften Anklang gefunden. Eines der geistreichsten, zugleich klarsten und abgerundetsten Stücke von Berlioz, fesselt der Pilgermarsch insbesondere durch seine reizenden Klangeffecte; da läßt man sich auch die sonderbare Rolle der Solo-Bratsche, welche die Person des Harold dar-

stellen soll, gefallen. Dagegen wird eine ganze lange Symphonie hindurch dieses unersättliche, aufdringliche Monopolisiren der Bratsche überaus lästig, eine wahre musikalische Arroganz. Wie in der „Phantastischen Symphonie", sollte auch hier ein Hauptthema (die erste Melodie der Solo-Bratsche) sich durch das Ganze wiederholen, nur mit dem Unterschiede, daß dort die „double idée fixe" in ganz fremdartigen Scenen als unerwarteter Gegensatz auftaucht, während hier der Gesang Harolds sich zwar dem Orchester überordnet, aber einträchtig mit diesem fortgeht, ohne die Entwicklung zu unterbrechen. Ich weiß nicht, wie es anderen ergeht mit dieser Symphonie, mir erscheint sie mit jeder neuen Aufführung dürftiger, gekünstelter, unmusikalischer. Eine mühselige Musik voll krampfhafter Anstrengung, ein höchst dürftiger musikalischer Kern mit dem glänzendsten orchestralen Purpur bekleidet. Der Harold-Symphonie fehlen jene Klänge tiefer Wehmuth und süßer Zärtlichkeit, welche in anderen Werken Berlioz' (Scène aux champs" in der Phantastischen Symphonie, Liebesscene in „Romeo und Julie") so mächtig ergreifen. Das Finale (Orgie der Räuber) ist ein wahres Kirchweihfest des Häßlichen und Rohen, die „Walpurgisnacht" der Symphonie fantastique ins Menschliche übersetzt, wenn man solche Unmenschen, wie die sich auf gut Berliozisch freuenden Banditen, noch mit diesem Titel beehren darf.

Joseph Rheinberger, der jedenfalls zu den frischeren Talenten der gegenwärtigen Generation gehört, war durch eine neue Ouvertüre zu dem „Märchen von den sieben Raben" vertreten. Von den zahlreichen Märchenstoffen, die seit Mendelssohns „Melusine" componirt worden sind, scheint mir der von Rheinberger gewählte am wenigsten günstig. Daß sieben Buben in Raben verwandelt und schließlich wieder entzaubert werden, ist ein Vorgang, der sich musikalisch nicht fassen oder imitiren läßt. Die Composition Rheinbergers ist nicht bedeutend, hat aber im Allegro einen guten Fluß und einige interessante Durchführungsmomente. Als zweite Novität figurirte Gold-

marks „Frühlingshymne“ für Altsolo, Chor und Orchester. Wer nach diesem Titel einen musikalischen Frühlingstag erwarten mochte, blauen Himmel, Duft und blättertreibenden Sonnenschein, der fand sich getäuscht. Das Gedicht ist eigentlich ein allegorisch moralisirendes. Es beginnt mit der Schilderung der im Lenz zusammenströmenden Quellen und Bäche, um sofort die Betrachtung daran zu knüpfen: „So umfasset ein kleiner Kreislauf des vergänglichen Seins kurze Bahn“ und mit der Moral zu schließen: „Mensch, betrachte den Strahl des ewigen Lichtes!“ u. s. w. Dem entsprechend athmet auch die Composition keineswegs jene sehnsuchtsvoll erregte, wie von lauen Düften durchströmte Stimmung, die der Frühling bringt, sondern die einer ernsten, beschaulichen Predigt über Sein und Nichtsein. Wie im Gedichte, so ist auch in Goldmarks Composition der Anfang mit seiner Quellenmalerei das Lebendigste und Anschaulichste. Das Orchester beginnt lispelnd mit feinen, charakteristischen Klängen, die sich bald zu einer constanten, wogenden Begleitungsfigur sammeln; das Thema des Chors, welches darüber auftaucht, athmet ruhige Klarheit und breitet sich harmonisch gut aus. Mit dem langsamen Cis-moll-Mittelsatz geräth der Fluß schon für eine Weile ins Stocken; noch viel mehr mit dem Eintritt des Altsolo, dessen düstere, schleppende Erhabenheit eigentlich den Charakter des Stückes bestimmt. Daß das Ganze ernst gedacht, in würdiger Haltung durchgeführt sei, daß es geistreiche Harmonien (diesmal sogar mit gemäßigtem Dissonanzverbrauch) und charakteristische Instrumentirung aufweise, das versteht sich bei Goldmark von selbst. Interessant ist sein neues Werk; lebensvoll und wirksam kann ich es nicht finden.

Brahms Clavierconcert in D-moll.

Das Clavierconcert von Johannes Brahms nimmt in der Literatur dieser Kunstform eine hoch emporragende, zugleich eine

ganz aparte Stelle ein. Kein Tondichter, auch Beethoven nicht, hat es bisher versucht, das Concert, welches seiner praktischen Bestimmung und seiner ganzen Entwicklung nach ein fröhliches Turnier der Virtuosität gewesen, dem Pathos schmerzlicher Leidenschaftlichkeit ganz zu überantworten. In dem ersten Satze des Brahms'schen Concertes grollen die Gewitter der Neunten Symphonie. Fast klingt er wie eine freie Nachdichtung jener gewaltigen Schöpfung; ungefähr als wenn Brahms unter dem frischen Eindrucke der Neunten Symphonie die gewaltigen Empfindungen, die sie in ihm geweckt, in seiner Sprache selbstständig schildern wollte. Nicht blos die Tonart D-moll, die Donnerschläge der Pauken auf dem tiefen D und manche Einzelheiten sind beiden gemeinsam, sondern der großartig pathetische Charakter des Ganzen. „Es geht ein finsterer Geist durch dieses Haus," möchte man mit Wallenstein von dem Maëstoso des Brahms'schen Concertes sagen, das von dem heiteren Geiste des übrigen Concertwesens so seltsam absticht. Aber dieser „finstere Geist" treibt keinen unheimlichen Spuk, er schreitet aufrechten Hauptes und festen Trittes durch die weiten Hallen. Über diesen ersten Satz hinaus, der auch an musikalischem Gedankenreichthum Beethoven zunächst steht, erstreckt sich diese Ähnlichkeit nicht. Die edlen, aber etwas müden und verschwimmenden Klänge des Adagio mahnen nicht an die himmlische Verklärung in dem langsamen Satz Beethovens; im Finale endlich benutzt Brahms die herkömmliche Rondoform, erfüllt sie mit neuem reichen Geiste und löst das hier so schwierige Problem, den einheitlichen Charakter des Ganzen zu wahren. Nicht Fröhlichkeit, sondern trotziger Lebensmuth strömt durch die Adern dieses Schlußsatzes. Das D-moll-Concert ist mehr eine Symphonie mit obligatem Clavier, in größten Dimensionen aufgebaut und frei von allem herkömmlichen Passagenwerk. Die innere Verwandtschaft zwischen Brahms und Beethoven, welche in den Clavierstücken des Ersteren durch

Schumannsches Licht prismatisch gebrochen erscheint, tritt in dem Concert, wie auch in manchem Trio- und Quartettsatze überraschend zutage. Neben Franz Schubert ist unstreitig Brahms der unmittelbarste Ausfluß Beethovenschen Geistes. Allein während Schubert das Weiche, Mädchenhafte (nach Schumanns Ausdruck) das „provençalische Element" Beethovens selbständig weitergebildet hat, hält sich Brahms an die männliche, pathetische Seite, an das germanische Element des Meisters. Schubert ist ungleich reizvoller, melodiöser, sinnlicher als Brahms, er wirkt viel unmittelbarer; hingegen waltet in den großen Compositionen von Brahms mehr von jener zusammenhaltenden Kraft und strengen Logik der Gedanken, welche Beethovens Schöpfungen den Charakter innerer Nothwendigkeit aufprägt. Das D-moll-Concert ist das fünfzehnte Werk von Brahms, welcher seither sein sechzigstes überschritten hat. Wie langsam hat es sich Bahn gebrochen! Vor drei Jahren wurde es in Wien von Brahms zum erstenmale gespielt; nur selten und zaghaft wagt sich ein Virtuose an dieses Concert, welches von dem Spieler zwar keine Lisztschen Hexenkünste, aber einen großen Styl verlangt und vom Hörer eine ernste, gesammelte Aufnahme. Es ist nicht mühelos, dieser Tondichtung zu folgen, nicht möglich, sie auf einmal vollständig zu fassen. Brahms gehört nicht zu den gefällig Entgegenkommenden, er will genau gekannt, mit Hingebung studirt sein; dann lohnt er aber reichlich unsere Mühe, unser Vertrauen.

Schumanns Manfred im Hofoperntheater.

Ein theatralisches Ereigniß seltenster Art erlebten wir an der vollständigen scenischen Aufführung von Byrons „Manfred" im Hofoperntheater. Lange Zeit hindurch war die „Manfred"-Musik, in welcher Schumanns beste Jugendkraft noch einmal, an der Neige seines Wirkens, groß und geläutert aufflammt,

nur in Concerten gegeben worden, bis man in Weimar (1852), dann in Leipzig (1863), endlich in München (1873) den Versuch einer theatralischen Darstellung des Dramas wagte. In München gestaltete sich die Wirkung wenigstens theilweise befriedigend, an den beiden anderen Bühnen versagte sie dergestalt, daß die Leipziger Musikzeitung seinerzeit von einem „fast peinlichen Eindruck“ berichten konnte. Eine vollendete Reproduction dieses Werkes stellt ganz ungewöhnliche Ansprüche an die deklamatorische, musikalische und scenische Kunst. Nur bei einem Zusammenwirken so vieler ausgezeichneter Kräfte, wie sie das Wiener Hofoperntheater unter Herbecks mächtiger Leitung vereinigte, vermag „Manfred“ auf der Bühne einen reinen und tiefen Eindruck zu machen; dann aber macht er ihn ohne Frage. Auf der Bühne überragte Lewinsky als Manfred alles Übrige. Seine unvergleichliche Kunst in klarer Auseinandersetzung der Rede; sein rhetorischer Schwung, der sich niemals zu prahlerischer Declamation aufbläht, sondern stets von geistiger Kraft getragen ist; seine ganze Persönlichkeit — alles wirkte zusammen, um uns Manfred, diesen unglücklichen Virtuosen der Selbstquälerei, nicht nur begreiflich, sondern sympathisch und liebenswerth zu machen. Ohne Schumanns Tondichtung dürfte das Drama, trotz all seines Gedankenschatzes, wahrscheinlich scheitern; aber diese Musik verschmilzt so innig mit der Grundstimmung desselben, breitet über die bedenklichsten Stellen hier einen so berückenden Glanz, dort ein so verklärendes Mondlicht, daß der Eindruck zu den ergreifendsten wird, die wir im Theater erlebten. Und doch ist Byrons Gedicht als Bühnenstück fehlerhaft, wunderlich, abstrus, kaum daß die Kritik weiß, wo sie mit ihrem gewöhnlichen Rüstzeug anfangen, wo aufhören soll. Das ganze Drama bildet einen langen Epilog Manfreds, den nur zeitweilig ein kurzes Echo bestätigend oder äffend unterbricht. Blos in wenigen kurzen Sätzen des Anfangs und des Schlusses sind es mensch-

liche Laute, welche dies Echo spenden; der Alpenjäger, der Abt, der alte Diener. Im übrigen lauter Geister abenteuerlichster Art, mit denen Manfred verkehrt, sie rufend und meisternd, halb Mensch, halb einer der Ihrigen. Ein edler, von räthselhafter Schuld bedrückter, mit Zauberkünsten bewehrter Sterblicher, der sterben will und nicht sterben kann. Ein Zwillingsbruder Fausts, wie schon Goethe selbst ihn genannt und anerkannt — aber ein Faust ohne Gretchen, ohne Valentin und Mephisto, ein Faust ohne Oster-Spaziergang, ohne Auerbachs Keller, ohne Frau Marthes Gärtchen! Nur eine Walpurgisnacht in noch grausigerer höllischer Umgestaltung finden wir in diesem Byronschen Faust-Drama wieder! Von den „zwei Seelen", die in Fausts Brust wohnen, hat Manfred nur die eine, die unbefriedigt grübelnde, metaphysische; nichts von der anderen, die in derber Liebeslust die Welt umfaßt mit klammernden Organen. Manfred handelt nicht, er wird und wächst nicht vor unseren Augen, kaum daß überhaupt etwas mit ihm vorgeht. Und das soll ein Bühnendrama sein? Gewiß kein Muster eines solchen. Aber ein wunderbares Gedicht, das auch von der Bühne herab das Gemüth widerstandslos gefangen nimmt, ein Abgrund von Gedanken und Gefühlen, befremdend, abstoßend und doch zugleich dämonisch anziehend und fesselnd.

Zwei Elemente, die in Byrons Drama verwirrend und verstörend wirken, finden in Schumanns Musik ein wunderthätig Rettungsmittel. Einmal der große mystische Apparat von Geistern und Erscheinungen, welche Byron mitten in die reale Welt stellt, sodann die niederdrückende Trostlosigkeit der Stimmung. Ohne Hilfe der Musik, welche jenen Geisterspuk, wo er erscheint, sofort auf ihren Fittig nimmt und uns glaubwürdig macht, müßte dies wirre Gespensterwesen uns von der Bühne fast wie eine Maskerade anstarren. Wie nothwendig

diese Musik dem Drama und wie nothwendig wieder das Drama der Schumannschen Musik sei, das haben wir vollständig erst aus der lebendigen Aufführung erkannt. Im Concerte bleiben sämmtliche Gesangsstücke der „Manfred“-Composition tief unter dem Eindrucke der Orchesternummern. Aber auf der Bühne! Man höre da den Geister-Bannfluch der vier Baßstimmen! Welch schauriger Eindruck, wenn diese vier schwarzverhüllten Gestalten auf der Felswand hinter Manfred auftauchen! Die Erscheinung der silberglänzenden Alpensee versinnlicht auf das reizendste das glitzernde Tonbild Schumanns; sie giebt ihm und empfängt von ihm erst das volle Leben. Auch der Höllenchor vor Ahrimans Thron, als selbständiges Concertstück äußerlich und gezwungen, wirkt wie eine grelle Theater-Decoration vollständig auf der Bühne. Was jenen düsteren Fanatismus der Verzweiflung betrifft, der das Gedicht Byrons durchwühlt, so würde er den Hörer erbarmungslos niederdrücken, legte sich nicht Schumanns Musik wie lindernder Balsam auf die Wunde. Welcher Zauber ruht in der verklärenden Kraft der Musik! Ein zweites Pygmalionswunder, das düstere Marmorstatuen leben und lächeln macht. Etwas Tröstenderes, Friedlicheres als die idyllische Zwischenmusik in F-dur kenne ich nicht; die kleineren Orchestersätze im ersten und im dritten Acte tönen mitten durch die Trauer in verwandter Weise, beglückend, segnend. Und über dem allen die Beschwörung der Astarte! Hier schlägt Schumann Töne an, wie sie keiner vor ihm oder nach ihm erdacht; Töne von so tiefschmerzlicher und dabei doch eigenthümlich seliger Trauer, daß sie uns sanft das Herz zusammenpreßt und die Thränen ins Auge drängt. Das Grausige, Schreckhafte der Erscheinung ist hier zur stillen, blassen Schönheit verklärt, der Verwesungsmoder wie vom Rosenduft durchzogen. In der Schlußscene beim Sonnenuntergang und dem Tode Manfreds übt die Musik anspruchslos, fast unscheinbar dieselbe Mission des

Tröstens und Versöhnens. Mit Ausnahme der Ouvertüre, welche das Bild Manfreds in seiner ganzen düsteren Größe wiederspiegelt, wirkt Schumanns Musik, trotz aller Schärfe der Charakteristik, das ganze Drama hindurch mildernd und verklärend. Diese gewaltigen, in ihrem schmerzlichen Zucken noch wunderthätigen Klänge pochen vergeblich an kein Herz, so schüchtern auch manches vielleicht vor diesem verzehrenden Brande zurückweiche.

Kammermusik.

Die Herren Door, Popper und Em. Wirth eröffneten ihre Trio-Soirée mit Beethovens G-dur-Trio, op. 1. So wichtig diese Anfänge Beethovens (keine Jugendversuche, sondern reife Kunstwerke) für den Kunsthistoriker und so werthvoll sie für die musikalische Hausandacht sind, so gering scheint uns heutzutage das Bedürfniß danach im öffentlichen Concert. Diese einfachen, an Haydn lehnenden Trios erfreuen vollständig nur, wenn man sie selbst spielt; man muß dabei etwas zu thun haben, blos zuhörend fühlt man doch Verstand und Phantasie nicht mehr hinreichend beschäftigt. Mit außerordentlichem Erfolg spielten die Herren Door und Popper J. Brahms' Sonate für Violoncell und Clavier. (op. 38), ein Meisterwerk, für dessen Bekanntschaft wir ihnen dankbar verpflichtet sind. Der erste Satz (E-moll), mit Hauptmotiven von Beethovenscher Kraft und Prägnanz, fließt in wundervoller Führung beider Stimmen stolz und klar vorüber, so reich und doch so genügsam in seiner echten Lyrik! Noch unmittelbarer, einschmeichelnder wirkt der Menuett mit seiner stattlichen, ganz leicht ans Rococo streifenden Haltung und seinem gesangvollen Trio, alles frei und natürlich, die „Kunst" kaum zu merken. Geringere Wirkung macht das Finale, das als zweistimmige Fuge anhebt und ein rasches, tarantellaartiges Triolenmotiv

mit vorwiegend verstandesmäßiger Consequenz durchführt. Was man an den drei Sätzen dieser Sonate vermissen kann, ist höchstens das Fehlen eines vierten, und zwar eines Andante, welches die volle Schönheit des Violoncells in getragenem Gesang zum Ausdruck brächte.

Brahms' drei Streichquartette (op. 51) sind die erste Publikation des Tondichters auf diesem Gebiet. Das Quartett Nr. 1 in C-moll ist ein gedankenreiches und doch klares, ein geistvolles und doch nicht überspanntes Werk. Der erste Satz, den wir zuhöchst stellen, führt ein prachtvoll leidenschaftliches Thema ganz meisterhaft durch; einem sinnenden, an Beethovens letzten Quartettstyl erinnernden Adagio in As-dur folgt ein geistvolles F-moll-Allegretto mit einem reizend melodiösen Trio in F-dur. Das lebhaft dahinstürmende Finale (C-moll) steht an Originalität der Erfindung und an unmittelbarer Wirkung hinter dem früheren zurück; das Ungenügende jedes Quartettspieles bei anhaltender Anstrengung in leidenschaftlichen Forte-Passagen schädigt auch dieses Stück, das uns eine doppelte Besetzung und Contrabässe hinzuwünschen läßt. Die Quartette sind dem Freunde des Componisten, Professor Billroth in Wien, gewidmet, der das Jus primae noctis aller Brahmsschen Kammermusiken hat und bei dem auch die neuen Quartette zum erstenmale gespielt wurden. Die Vorliebe für das zweite (A-moll) oder für das erste Quartett (C-moll) ist getheilt; bei mir sogar mathematisch getheilt zwischen zwei und zwei Sätzen. Das leidenschaftliche Allegro und das launige Scherzo des C-moll-Quartetts überragen nämlich die beiden analogen Sätze des A-moll-Quartetts, welches wiederum in der tiefen, ruhigen Schwermuth seines Adagio und dem rhythmischen Zug des Finales seinen Vorgänger verdunkelt.

Das dritte Streichquartett von Brahms, B-dur, ein Werk reiffster Meisterschaft gleich den zwei ersten, dürfte einen Vorzug

vor ihnen noch voraus haben: es klingt heiterer, klarer, menschenfreundlicher. Die Themen sind echt quartettmäßig, die ganze Durchführung desgleichen — eine selten werdende Eigenschaft bei modernen Quartetten, die bald an den Claviersatz mahnen, bald den Hinzutritt des Orchesters zu verlangen scheinen. Die feinste contrapunktische Kunst, die kühnste harmonische, wir sind sie bei Brahms gewohnt. Womit er uns diesmal noch überrascht, ist die heitere Klarheit, welche den Grundcharakter des Quartetts bildet und in den Themen des ersten und des letzten Satzes geradezu volksthümliche Färbung annimmt. Von Mozart oder Haydn könnten diese Motive herrühren. Wollte man die schönsten Einfälle aufzählen, man würde nicht fertig werden. Wie reizvoll überraschend wirkt gleich im ersten Satze der rhythmische Wechsel zwischen dem vorgezeichneten Sechsachtel- und dem heimlich unterschobenen Dreiviertel-Tacte, im Finale das plötzliche Auftauchen des Hauptmotivs aus dem Allegro! Das Andante (F-dur) ist ein breiter, süßer Gesang der ersten Violine. Das Scherzo, eine Art phantastischen Bratschen-Solos, das von den anderen drei Instrumenten mit Sordinen accompagnirt wird, gehört zu Brahms originellsten Stücken, ist aber beim ersten Hören nicht leicht zu fassen. Das Finale (**Poco Allegretto**) variirt ein gemüthlich-heiteres Thema, ein Klang aus dem alten Wien, einfachste Liedform von vier zu vier Tacten, als Begleitung Tonica und Dominante.

Gesangvereine.

In einem „Außerordentlichen Concert" hörten wir das „Kyrie" und „Credo" einer noch ungedruckten Messe in As-dur von Franz Schubert. Das Autograph der Messe (Eigenthum der Gesellschaft der Musikfreunde) ist ein merkwürdiges Beweisstück für die ungewöhnliche Sorgfalt und Anstrengung, welche

Schubert diesem Werke widmete. Es hat ihn vom November 1819 bis in den September 1822 beschäftigt — ein für Schuberts rasche Compositionsweise unerhörter Zeitraum. Auch die Umarbeitungen und Correcturen sind zahlreicher und umfangreicher, als in anderen Autographen dieses Meisters, der meist in einem frisch hinströmenden Zuge seine Gedanken freigab und sein Ziel gern mit einem Wurf erreichte. Für das Gloria dieser As-dur-Messe hat er eine Fuge nicht weniger als dreimal vollständig umgearbeitet. Wäre das Maß der Sorgfalt und Bemühung entscheidend für ein Kunstwerk, so müßte Schuberts As-dur-Messe zuhöchst stehen unter seinen Werken. Für meine Empfindung, die ich niemandem aufdrängen will, hat ein Lied wie „Sei mir gegrüßt", „Du bist die Ruh'" und hundert ähnliche von Schubert mehr Schönheit, Wahrheit und Eigenart, also mit einem Worte mehr Werth als diese Messe. Aus ihr spricht nicht der echte und volle Schubert, wie er, unser Freund und Tröster, in seinen weltlichen Compositionen erscheint. Jedes schöne Lied von ihm überragt ungleich höher die übrige deutsche Lieder-Composition, als seine Messe das Niveau der besseren österreichischen Kirchenmusik überragt. Den Familienzug dieser österreichischen Kirchenmusik verleugnet die Schubertsche Messe nicht, wenn sie gleich unserem übergroßen Hang zur Gemüthlichkeit Zügel anlegt. Wohllautend, formschön, auch würdig und fromm nennen wir diese Musik, aber eines Schubert bedurfte es nicht, um sie zu machen. Möglich, daß meine Empfänglichkeit für rein musikalische Aufnahme von Kirchenmusik nicht lebhaft genug ist; im Concertsaale empfing ich einen tiefen Eindruck immer nur von jenen großen Ausnahmen, in welchen höchste musikalische Kunst und Genialität gleichsam auf eigene Faust ihre Wunder thun, die kirchlichen Formeln und Zwecke uns gänzlich vergessen machen. Dies ist der Fall mit Bachs H-moll-Messe und Beethovens Missa solennis. Dies ist nicht der Fall mit Schuberts As-dur-

Messe. Die Aufführung von eigentlich kirchlichen, für den praktischen Gottesdienst bestimmten Compositionen im Concertsaale ist an und für sich bedenklich und wird hier in den Gemüthern der Hörer selten die rechte Resonanz antreffen. Es schien in der That, als gleite die Schubertsche Messe nicht blos an mir, sondern an der ganzen Versammlung ziemlich eindrucklos ab.

Der „Schubertbund" producirte eine gekrönte Preiscomposition von Wilhelm Tschirch: „Eine Nacht auf dem Meere", dramatisches Tongemälde für Soli, Chor und Orchester. Wenn jener Preis ausgeschrieben war für hervorragende Langweiligkeit, dann begreifen wir die Krönung dieses Opus. Schon der Einleitungschor: „Heilige Nacht!" mit seinem lahmen Rhythmus und seiner abgestandenen Matrosen-Frömmigkeit giebt die schlimmsten Aussichten für den weiteren Verlauf. Es folgt ein Wechselgesang zwischen Steuermann und Capitän; beide triefen von deutscher Liedertafel-Sentimentalität. Hierauf: „Windstille", „Matrosenlied", „Seesturm" — Alles ohne einen Zug jener realistisch angeschauten und poetisch empfundenen Marinebilder, wie sie Mendelssohn in der „Meeresstille", Wagner im „Fliegenden Holländer" und mit al-fresco-Strichen Meyerbeer in der „Afrikanerin" vorbringen. Den Ausgang des Tschirchschen Sturmes mit Rettung, Morgenroth und Dankgebet habe ich nicht mehr erlebt. Bei den unvergleichlichen Versen: „Welch Getöse, welch Gekrache! Hölle schweige, Himmel lache! Gott, schau nieder voll Erbarmen! Sei uns gnädig, hilf uns Armen" — dachte ich: Mensch hilf dir selber! und rettete mich aus dieser Ocean-Phantasie eines auf dem Gänseteich aufgeregt rudernden Landschulmeisters.

Was die Neugierde der Musikfreunde zumeist erregte, waren vier Nummern aus Franz Schuberts ungedruckter zweiactiger Oper: „Die beiden Freunde von Salamanca." Auf ein recht schauderhaftes Libretto von Mayerhofer hatte der

neunzehnjährige Schubert die ganze Partitur in kürzester Zeit hingeworfen. Die vier aufgeführten Fragmente (eine Sopran-Arie, ein Liebesduett, ein Strophenlied der Guerillas und ein größeres Ensemble: „Weinlese") sind durchaus physiognomielose, matte, altmodische Musik, die gerade nur die mittlere Höhe Gyrowetz-Weiglscher Opernproduction — an die „Schweizerfamilie" nicht zu denken — erreicht. Schade um das Aufgebot von Orchester, Männer- und Frauenchor nebst Solosängern für diese flüchtige Jugendarbeit, welche der reife Meister wahrscheinlich selbst der Öffentlichkeit verweigert hätte.

Diese Schubert-Ausgrabungen um jeden Preis, wie sie hier seit Jahren betrieben werden, vermehren weder seinen Ruhm noch unsern Genuß. Sie haben vielleicht nur den einen unbeabsichtigten Nutzen, daß sie das immer wieder nachgebetete Geschwätz widerlegen: die Operndirectoren brauchten in ihrer Novitätennoth nur frischweg aus dem Nachlasse Schuberts zu schöpfen. Abgesehen von dem liebenswürdigen Singspiel: „Der häusliche Krieg", wird man im Gegentheile gar nichts darin finden, was heute auf der Bühne halbwegs lebensfähig wäre.

Virtuosen.

Das Liszt-Concert im großen Musikvereinssaale.

(11. Juni 1874.)

Kaum war es bekannt geworden, daß Franz Liszt zum Besten der Franz-Joseph-Stiftung in Wien spielen werde, als eine fieberhafte Erwartung unser ganzes musikalisches Publikum erfaßte. Nahezu dreißig Jahre sind verflossen, seit Liszt zum letztenmale in Wien concertirte; eine Periode, in welcher er die überraschendsten Wandlungen als Künstler und als Mensch vollzogen hat. Mit dem Jahre 1848 hatte Liszt seine an Triumphen beispiellose Virtuosen-Carrière abgeschlossen, unerwartet, unwiderruflich. Er erklärte

mir einmal diese allgemein beklagte Abdication mit den kurzen aber bedeutungsvollen Worten: „Zum Virtuosenthum gehört Jugend.“ Unermüdlich als Componist, blieb er als Virtuose unerbittlich und ließ sich den stolzen Entschluß nicht schelten, auf voller Sonnenhöhe freiwillig vom Publikum geschieden zu sein, und diesem lieber die brennendste Sehnsucht, als den leichtesten Schatten von Überdruß zurückzulassen. Dafür gerieth jetzt in Wien alles in vollständigen Alarm bei der Ankündigung von Liszts Production. Die ganze jüngere Generation wünschte sich Glück zu dem nicht mehr erhofften Erlebniß, den Wundermann zu hören, von dem man ihr seit früher Kindheit so viel erzählt. Die Älteren, welche Liszts Triumphe noch mitgefeiert, waren nicht minder begierig, ihre glänzendsten Concert-Erinnerungen wiederzuerwecken und mit dem neuen Eindruck zu vergleichen.

Es war im Jahre 1846, als Liszt zum letztenmale in einer Reihe von Concerten die Wiener entzückte. Der alte Musikverein unter den Tuchlauben war der bescheidene Ort dieser Triumphe; er verhält sich zu unserem jetzigen großen Concertsaal ungefähr wie das enge, mauernbedrückte Wien von damals zu dem heutigen. Die Galerie mit ihrem trostlosen, hühnersteigartigen Aufgang galt seltsamerweise für den elegantesten Platz; die vornehmsten Damen entfalteten da ihre Toilettenpracht. Daneben kam der „Cercle“, damals noch als Nothbehelf, in Liszts Concerten auf. Da Liszt ohne Orchester spielte, gerieth man nämlich auf die zweckmäßige Idee, das ganze sonst dem Orchester gewidmete Podium den andrängenden Liszt-Verehrern einzuräumen, für deren Zahl das Parterre und die Galerie niemals ausreichten. Da umfing denn ein blühender Kranz von schönen Damen ringsum das Clavier des „Unvergleichlichen“, welcher solche Umgebung jederzeit als geschmackvoller Kenner liebte und würdigte. Liszt spielte ganz allein, ohne die früher unentbehrlichen gesungenen,

gegeigten und deklamirten „Zwischennummern.“ Sein immenses Repertoire erklang da in buntestem Wechsel von Beethovenschen Sonaten und Lisztschen Bravourgalopps, von Opern-Phantasien und Schubertschen Lieder-Transscriptionen. Liszt gab sich als der vornehme, liebenswürdige Herr des Hauses, plauderte mit den Damen, begrüßte die Freunde, bezauberte alle. Er spielte mitunter sehr ungleich, gut und schlecht nacheinander, aber jederzeit Lisztisch und das war genug. Daß er von Stimmungen abhängig war, hob ihn nur um so höher in der Meinung des Publikums, welches der gleichförmig sauberen, schachbrettartig eingetheilten Kunst der früheren Virtuosen müde war. Ich erinnere mich, wie Liszt, nach einem Bravourstück über spanische National-Melodien unaufhörlich gerufen, sich nochmals ans Piano setzte und, vortrefflich aufgelegt, das Hauptthema neuerdings aufnahm und in einer kurzen, ganz freien Improvisation voll der erstaunlichsten Schwierigkeiten durchführte. Es war in einem der von Liszt eingeführten Nachtconcerte, welche um halb 10 Uhr begannen — eine fatale Einrichtung, von der Noth geschaffen und von der Mode eine Zeit lang beibehalten. Die Theater genossen nämlich bis zum Jahre 1848 in Wien wie in den Provinzialstädten das Privilegium, daß abends keine andere öffentliche Kunstproduktion stattfinden durfte. Nur Liszts Anziehungskraft war hinreichend groß und unfehlbar, um den Musikvereinssaal auch nach dem Theater in allen Räumen zu füllen. In Liszts Wohnung „zur Stadt London“ lagerte tagsüber das musikalische junge Wien; er selbst saß in schwarzsammtner Blouse am Clavier, corrigirte Probebogen oder schrieb, das Notenpapier auf dem Knie, irgend eine Composition mit seiner schiefen, langstieligen, nicht allzu leserlichen Handschrift nieder, plaudernd und rauchend. Traf man es glücklicherweise, das Liszt gerade irgend eine Novität vom Blatte spielte, so hatte man neuen Anlaß, über diese enorme musikalische Organisation zu staunen.

Ferdinand Hiller erzählt in seinem interessanten Buche über Mendelssohn, wie dieser eines Tages mit dem Ausrufe: „Du, habe ich ein Wunder erlebt, ein wahres Wunder!“ bei ihm eintrat und berichtete: „Ich war mit Liszt bei Erard und legte ihm das Manuscript meines Concertes vor, und er spielte es — es ist kaum leserlich — mit der größten Vollendung vom Blatte; man kann es gar nicht schöner spielen, als er es gespielt hat — es war wunderbar!“ Wozu Hiller die scharfsinnige Bemerkung macht, daß Liszt die meisten neuen Sachen zum erstenmale am schönsten spiele, weil sie ihm dann gerade genug zu thun geben. Das zweitemal mußte er schon darzuthun, wenn es für sein Interesse ausreichend sein sollte.

Mit Jubel begrüßt, tritt Liszt auf, in langem, hoch zugeknöpftem Abbékleide, setzt sich ans Piano und giebt dem Orchester das Zeichen zum Anfang der Wanderer-Phantasie (op. 15) von Schubert. Sein Spiel ist vollendet, wie ehemals, dabei von ruhigerem Geiste und milderem Gemüth erfüllt; nicht so blendend, so packend, aber einheitlicher, ich möchte sagen solider, als das des jungen Liszt gewesen. Glänzender trat er in seiner zweiten Nummer hervor, der „Ungarischen Rhapsodie für Clavier und Orchester“. Das originelle Tonstück, welches in echtem Zigeunerton sich anfangs frei in melancholischem Vagabundiren ergeht, um dann plötzlich stramm, csardaslustig, sporenklirrend aufzuspringen und immer feuriger, immer schneller im Kreise zu wirbeln — es schien alle Jugendgeister Liszts zu erwecken. Das Allegro frappirt durch manche Liszt allein angehörige Effecte, wie das Hämmern beider Hände auf einer Taste und durch die eigenthümliche Nachahmung des Cimbals. In unnachahmlicher Weise erreicht Liszt das Schwirren, Klopfen, Hämmern und säuselnde Verhauchen dieses Haupt- und Lieblings-Instruments der ungarischen Zigeuner. Liszts Vortrag war frei, poetisch, voll geistreicher Nüancen,

dabei von edler, künstlerischer Ruhe. Und seine Technik, seine Virtuosität? Ich werde mich wohl hüten, davon zu reden. Genug, daß Liszt sie nicht eingebüßt, sondern höchstens abgeklärt und beruhigt hat. Welch merkwürdiger Mensch! Nach einem reichen, beispiellos bewegten Leben voll Aufregung, Leidenschaft und Genuß kommt der zweiundsechzigjährige Mann wieder, nicht entkräftet, nicht zerstreut, nicht blasirt, und spielt das Schwerste mit der Leichtigkeit, Kraft und Frische eines Jünglings! Mit athemloser Aufmerksamkeit lauscht man nicht blos seinem Spiel, sondern auch den physiognomischen Wirkungen, die es in Liszts geistvollen, beweglichen Zügen hervorruft. Im Ausdruck kraftvollen Ernstes hat sein zurückgeworfenes Haupt noch immer etwas vom Jupiter; bald blitzen unter den energisch vorragenden Brauen die feurigen Augen, bald hebt ein leichtes Lächeln die so charakteristisch aufgebogenen Mundwinkel noch einige Linien höher. Der Kopf, das Auge, manchmal auch nachhelfend die Hand unterhalten während des Spielens ununterbrochenen Verkehr mit dem Orchester und den Zuhörern. Wie Liszt bald aus den Noten, bald auswendig vorträgt, wie er dabei abwechselnd die Lorgnette aufsetzt und wieder herabnimmt, wie er das Haupt hier lauschend vorneigt, dort kühn zurückwirft — das alles interessirt seine Zuhörer unsäglich, noch mehr die Zuhörerinnen. Es gehörte jederzeit zu Liszts Eigenthümlichkeiten, in seiner großen Kunst auch noch mit allerlei kleinen Künsten zu effectuiren; wir wissen ja: „Die Himmlischen wenden oft seltsame Mittel an". In stürmischem Octavenlauf fliegt Liszt mit seiner Rhapsodie zum Schlusse; das vielhundertköpfige Publicum klatscht, ruft, jubelt, erhebt sich von den Sitzen, wird nicht müde, den Meister hervorzurufen, der seinerseits in der ruhigen, freundlich dankenden Haltung eines Gewohnheitssiegers kundgiebt, daß er auch noch nicht müde ist. Für den Liszt von heute ist es eine große Leistung, die er vollbracht hat; und doch that er so unbefangen,

als sei das nichts und er noch der Liszt von 1840. Fürwahr, ein Liebling der Götter!

Raphael Joseffy.

Einen Pianisten von glänzender Virtuosität lernten wir in Herrn Raphael Joseffy kennen. Schüler Tausigs, somit Lisztianer in zweiter Generation, folgt Herr Joseffy auch äußerlich dem kaum nachahmenswerthen Beispiel seiner Meister, das ganze Concert-Programm allein, ohne „Zwischennummern“, auszufüllen. Tausigs Schule ist unverkennbar in der allseitig durchgebildeten Technik Joseffys, in der klar und scharf ausgemeißelten Phrasirung, in den reichen Nüancen des Anschlags; auch in manchen mehr koketten als zweckmäßigen Nebendingen, wie das Herausstechen einer einzelnen Note, das wiegende Nachhelfen mit dem Handgelenk, wo der Finger bei ruhiger Handstellung dasselbe und ohne Kraftvergeudung leistet; ferner das manchmal bis zu blasirtem Getändel getriebene Pianissimo u. dgl. Alles, was Joseffy vorträgt, ist technisch vollendet, bis in die kleinste Note ausgefeilt. Im Passagenspiel erreicht er die besten Virtuosen, an Kraft übertreffen ihn viele. Die ruhige Sicherheit, mit welcher der Künstler das Perpetum mobile Bachscher Figuralmusik abrollen ließ, erregte Bewunderung, daneben glitzerte die Spinnerlied-Paraphrase aus dem „Fliegenden Holländer“ in vollendeter Zierlichkeit. Die technischen Schwierigkeiten mehrerer Stücke von Chopin und Schumann bewältigte Herr Joseffy gleichfalls mit der größten Leichtigkeit. Aber der Schatz von Poesie, der namentlich in Schumanns Charakterstücken liegt, blieb so ziemlich ungehoben. Fehlt ihm die geheimnißvolle Resonanz des Gemüths dafür, oder ist's die Freude am bloß Virtuosen, was den jungen Künstler zur Stunde noch bindet? Das Phantasiestück „Traumeswirren“, eine der sinnigsten kleinen Dichtungen Schumanns, spielte Herr Joseffy wie eine Etude, bei der es auf größte Schnelligkeit und feinstes Pianissimo

ankommt, fast spieluhrenmäßig. Selbst der wunderbare Mittelsatz, das eigenthümlich Verschleierte, Dunstige, Bleischwere dieses Traumes, war zu sehr in helle Morgenbeleuchtung gerückt. Ähnlich behandelte er die herrliche D-dur-Novellette von Schumann (Nr. 4 aus op. 21): wir sahen bloß den Ballsaal, aber nicht die Herzensgeschichte, die Novelle, die sich darin abspielt. Bei diesem Virtuosen ist alles bis auf die geringste Nuance ausgefeilt und unabänderlich festgestellt, der Inspiration des Augenblicks bleibt nicht die leiseste Regung überlassen. Es giebt heute wenige Pianisten, deren fein und glänzend ausgearbeitete Technik uns größere Bewunderung abzwänge, als die Joseffys, aber auch wenige, die uns dabei so kalt lassen.



1875.

Orchesterconcerte.

Liszts „Hunnenschlacht". — Leo Grill: Concertouvertüre. — J. Abert: Arrangement S. Bachscher Stücke. — Liszts: „Faust-Sinfonie". — Brahms: „Deutsches Requiem" und „Rhapsodie". — Herbeck: „Tanzmomente". — Spohrs Ouvertüre zum Alchymisten. — Mendelssohn: „Lobgesang". — Haydn: „G-dur-Sinfonie". — Beethoven: „Eroica".

Kammermusik.

Compositionen von Schubert, Th. Kirchner, E. Grieg, Saint-Saëns, Dr. Ambros.

Gesangvereine.

Chöre von Schubert, Brahms, Schumann, Liszt, Grädener.

Virtuosen.

A. Rubinstein („Dramatische Sinfonie"). — Josef Labor. — Jos. Joachim.





Orchesterconcerte.

Liszts „Hunnenschlacht“ ist außer der „Hungaria“ und „Héroïde funèbre“ die einzige seiner zwölf symphonischen Dichtungen, welche, meines Erinnerns, in Wien noch nicht aufgeführt worden ist. Wer die früheren kennt, wird über die „Hunnenschlacht“ nicht viele Worte verlangen, wenigstens nicht von jemandem, der über jene schon so oft und ausführlich geschrieben hat. Wir sehen immer dieselbe bekannte Methode auf ein neues Object angewendet, nur ist es diesmal statt einer Tragödie oder eines Epos ein Gemälde, was Liszt musikalisch nachzumalen unternimmt. Wer kennt nicht Kaulbachs genial concipirte „Hunnenschlacht“, welche die Sage von dem Kampf zwischen den Geistern der gefallenen Hunnen und Römer vor den Thoren Roms darstellt? Von der leichenbedeckten Wahlstatt erheben sich die Geister in großartig bewegten Gruppen in den Aether und setzen dort den Kampf fort. Nachdem Liszt in seinen „Symphonischen Dichtungen“ Shakspeares „Hamlet“, Goethes „Faust“, Schillers „Ideale“, den Dante und den Tasso nachmusicirt hat, warum nicht auch Kaulbachs „Hunnenschlacht“? Angenommen, aber nicht zugegeben, daß die Musik mit rein instrumentalen Mitteln wirklich das alles könne, so liegt es doch außer jedem Zweifel, daß gerade Liszt nicht das alles kann. Was er uns giebt,

ist grelle Decorations-Malerei, auf blendende Sinnentäuschung, Ueberraschung und Ueberrumpelung des Hörers abgesehen. Mit vollendeter Beherrschung aller raffinirten Klang-Effecte, aber nur der raffinirten, mit rücksichtsloser Kühnheit und großem Aufwand von Geist in kleinen Dingen geht hier eine an musikalische Impotenz streifende Erfindungsarmuth Hand in Hand. In der „Hunnenschlacht" mußte es natürlich vor allem darauf ankommen, den Schlachtenlärm in ein gespenstisches Licht zu rücken. Ein Blick auf die erste Seite der Partitur belehrt uns, mit welch vertrauensvoller Illusion Liszt an diese schwierige Aufgabe geht. Wir lesen da als Aviso für den Dirigenten: „Das ganze Colorit soll anfangs sehr finster gehalten sein und alle Instrumente geisterhaft erklingen." Und das soll der Dirigent bewerkstelligen? Warum nicht gar! Das „Colorit" (man sieht, wie den Kaulbach-Componisten die Malerei verfolgt) kann in der Ausführung nicht heller oder finsterer herauskommen, als es der Tondichter in seiner Instrumentirung zuwege gebracht, und wie eine Orchesterstelle nicht blos piano oder forte, sondern ganz genau „geisterhaft" zu spielen sei, das dürfte dem besten Dirigenten verschlossen sein. Liszt hat übrigens in diesem Punkte es an nichts fehlen lassen. Aus der Berliozschen Hausapotheke hat er alle Elemente trefflich gemischt, aus denen man „geisterhaften Klang" und „finsteres Colorit" kocht; drei Pauken in As, C, G „mit Schwammschlägel", Becken „mit Holzpaukenschlägel", das ganze Streichquartett mit Sordinen u. s. w. Mit bloßer Schlachtenmalerei konnte sich übrigens ein Mann von dem Geiste und der Bildung Liszts unmöglich begnügen, es mußten auch einige welthistorische Perspectiven eröffnet werden. Ein Choral, zuerst nur von den Posaunen unisono geblasen und von einigen abgerissen grollenden Geigenfiguren begleitet, ertönt als Repräsentant des Christenthums. Er wird in Gegensatz gebracht zu einem fanfarenartigen, stark an Wagners „Walküren-

ritt" mahnenden Thema, dem später ein dröhnender „Schlachtruf" der Trompeten und Posaunen sich beigesellt. Als der Schlachtenlärm seine gefährlichste Höhe erreicht, ertönt der (bisher von den Bläsern besorgte) Choral auf der Orgel. Das Gegenüber- und Aufeinanderstellen des Orgelchorals und der Schlachtmotive bei fortwährendem Tempowechsel zwischen Sechsviertel- und Vierviertel-Tact füllt die ganze zweite Hälfte der „Hunnenschlacht". Die Einführung der Orgel in eine Symphonie und die Zusammenstellung dröhnender Beckenschläge mit frommen Orgelklängen ist unstreitig etwas Neues, ein selbst von Berlioz und Wagner noch unberührter Effect. Er soll uns Philosophie der Geschichte lehren, den Geist des fünften Jahrhunderts in Töne fassen, natürlich; — schade nur, daß wir bei aller Ehrerbietung vor so hohen Intentionen diese symphonische Bereicherung doch nur als einen ordinären Opern-Effect empfinden. Und das Ganze? Es kann einen Augenblick blenden und interessiren, aber nur für einen Augenblick. Unerwärmt, unbereichert, ungeläutert scheidet man von dieser im Purpurmantel einherstolzirenden armen und kalten Musik, die mit allen Holz- und Schwammschlägeln keinen frischen Quell aus dem Felsen zu schlagen vermag.

Eine Novität von Leo Grill nennt sich „Concert-Ouvertüre" und hat weder Titel noch Motto. Durch beides würde sie nicht besser, aber wenigstens verständlicher geworden sein. Man fragt sich unwillkürlich, was diese langgestreckte düstere Einleitung vorstelle, was der leidenschaftliche Kampf und all die dramatischen Zuckungen im Allegro? Wir fühlen, es müsse dieses Tongemälde noch etwas außer der Musik bedeuten wollen, um überhaupt etwas zu bedeuten. Wie sie vorliegt, ist Grills Concert-Ouverture eine Composition von beträchtlichen Ansprüchen und Anläufen, denen das Ziel und die Erfüllung fehlen. Kein origineller Gedanke, kein aus dem Herzen quellender Gesang, keine Nothwendigkeit, nur Geschick-

lichkeit. Ihr Schicksal: ein durchfallverwandter „Achtungs-erfolg." — Einem Curiosum wunderlicher Art begegneten wir in Alberts Orchester-Bearbeitung zweier Stücke von Sebastian Bach. Zuerst hören wir das Cis-moll-Präludium aus dem wohltemperirten Clavier (nach D-moll transponirt) in feiner, effectvoller Instrumentirung. Hierauf kommt urplötzlich, wie ein in den Concertsaal verirrtes Begräbniß, ein Choral von Abert angeblasen, blos Trompeten, Hörner und Posaunen. An diese unerwartete „Aufforderung zum Tode" schließt sich ebenso unerwartet Bachs Orgelfuge in G-moll, in deren ungestörten Verlauf stückweise jener Choral hineinschmettert. Gounods artiger Einfall, zu Bachs C-dur-Präludium eine gesangvolle Violinstimme zu schreiben, scheint schlimme Nacheiferung zu wecken. Schon hat ein deutscher Componist den Cramerschen Etuden solche Melodiemützen aufgestülpt, und nun kommt Abert gar auf die absonderliche Idee, der Bachschen G-moll-Fuge (nach Art einer subcutanen Injection) einen fremden Choral einzuspritzen. Abert besitzt vollständig die gründliche Bildung, die feine und sichere Hand, die für eine so schwierige Musikoperation nothwendig ist; gegen die Art dieser Operationen müssen wir uns trotzdem entschieden aussprechen. —

Im großen Musikvereinssaal fand ein Wagner-Concert statt, dessen Ertrag als moderner Peterspfennig in die Kasse des Bayreuther Zukunftstheaters fließt. Der Wiener Akademische Wagner-Verein, als Veranstalter des Concerts, hatte eigens Herrn Hanns Richter aus Pest als Dirigenten kommen lassen. Capellmeister Richter, welcher bekanntlich das Vertrauen Wagners in hohem Grade genießt, erwies sich auch in dem erwähnten Concert als sehr tüchtiger Dirigent und imponirte insbesondere durch seine nicht genug zu lobende Ruhe. Den Anfang machte der dem König von Baiern gewidmete Huldigungsmarsch von Wagner; eine geradezu unbedeutende Composition, kraftlos und sentimental, ohne eine Spur von

Marschcharakter, wenn man nicht die Mitwirkung der Lärm-Instrumente dafür nehmen will — Lohengrin, der die Trommel schlägt. Es folgten das schon oft gehörte Vorspiel aus „Tristan und Isolde“ und der Feuerzauber aus der „Walküre“. Während im „Tristan“-Vorspiel die „unendliche Melodie“ nur als unendliche Nervenpein den Hörer zu Tode kitzelt, besticht der „Feuerzauber“ durch die raffinirtesten Effecte musikalischer Farbenpracht. Er gehört zu jenen berauschenden Erfindungen Wagners, deren Princip im Grunde die Emancipation der Materie ist, die höchste Steigerung der sinnlichen Klangwirkung. Ihren legitimen Platz hat diese Scene allerdings nur auf der Bühne, wo zu dem formlosen Klingen und Rauschen die erklärenden Gestalten hinzutreten und zu dem „Zauber“ auch das wirkliche „Feuer“. Man mag sich von Wagners neuesten Compositionen sympathisch oder antipathisch berührt fühlen, niemand wird das glänzende und eigenthümliche Talent darin verkennen, den Poeten, der uns doch etwas zu sagen hat. Was hat uns aber Liszt in seiner „Faust“-Symphonie zu sagen? Wo zeigt sich diese als das Werk eines ursprünglichen, intensiven Talents? Schon die ganze Anlage dieser Symphonie, welche die unaushaltbar lange Schlußnummer des Concertes bildete, entspringt einem vollständig unmusikalischen Gedankengange. Der erste Satz schildert den Faust, nur den Faust ganz allein. Das Adagio stellt Gretchen vor und das Scherzo Mephistopheles. Die Themen dieses Scherzos, „das stets verneint“, bestehen in Verdrehungen und Verspottungen der Themen aus den beiden ersten Sätzen. Den Schluß bildet ein Chor („Alles Vergängliche“) mit Tenorsolo und Orgelbegleitung — natürlich, das von der Zukunftsmusik erhobene Panier der Neunten Symphonie, die Irrlehre von der Unzulänglichkeit der sich zum Gesang durchringenden Instrumentalmusik, darf nicht verlassen werden. Etwas Hohleres, Armseligeres als diese „Faust“-Symphonie mit all ihrem zusammengebettelten Pomp

und Flitter ist uns noch nicht vorgekommen. Die vollendete Impotenz unternimmt es hier, Goethes „Faust" nachzuschaffen. Fürwahr, „das Unzulängliche, hier wirds Ereigniß"! Insbesondere im ersten Satze sind die krampfhaften Anstrengungen des Componisten, lauter Großes und Ungewöhnliches hervorzubringen, ohne daß ihm auch nur das Geringste einfällt, geradezu komisch. Es ist unmöglich, ernsthaft zu bleiben bei dieser Composition. „Gretchen", der weitaus beste Satz, läßt sich freundlicher an, obwohl auch hier die gekünstelte Einfalt, diese widerlich lackirte Naivetät jede Vergleichung mit Goethes holdseligster Gestalt unmöglich macht. Und nun das Mephisto-Scherzo, diese musikalische „Spottgeburt" 2c. ohne Feuer! Der Satz mündet unmittelbar in den „Chorus mysticus", in welchem das „Ewig Weibliche" mit den wohlbekannten Zügen Liszts lächelt, während die Orgel ein Weniges dazu frömmelt. Das ganze, blos aus dem Extract der Zukunftsmusik gebraute Concert dauerte von halb Eins bis drei Uhr. Halbtodt gelangten wir ins Freie, kaum mehr wissend, was Musik ist. Da spielte zum Glücke eine gut gestimmte Drehorgel die „schöne blaue Donau".

Welch großartigen Erfolg feierte heute das „Deutsche Requiem" von Brahms! Ich mußte der ersten, bruchstückweisen Aufführung dieses Werkes im Jahre 1867 gedenken und der Opposition, die es im Publikum wie in der Kritik fand. Damals war es namentlich der lange Orgelpunkt im dritten Satz, der, von einem Paukenwütherich erbarmungslos gehämmert, das Publikum verdroß und eine Anzahl grauer Fanatiker zu impertinentem Zischen begeisterte. „Brahms", so schrieb ich damals, „braucht sich darob nicht zu grämen. In wenigen Jahren wird das Publikum sein Requiem mit ungetheilter Würdigung aufnehmen, und werden selbst die Concertdiener vom Hörensagen hinlänglichen Respect dafür haben, um etwa aufzischende musikalische Vipern vor die Thür zu setzen."

Das war sehr zuversichtlich gesprochen, aber der Erfolg hat mir Recht gegeben. Selten habe ich ein so andächtig lauschendes, so tief ergriffenes Auditorium gesehen. Welch seltsames Zusammentreffen, daß knapp nacheiander, in demselben Saale Scenen aus Wagners „Götterdämmerung“ und Brahms' „Deutsches Requiem“ gespielt wurden; die Hauptwerke der beiden hervorragendsten Tondichter der Gegenwart! Größere Gegensätze in der Musik zweier Zeitgenossen gleicher Nation sind kaum denkbar. In Brahms' Requiem sehen wir mit den reinsten Kunstmitteln das höchste Ziel erreicht, Wärme und Tiefe des Gemüths bei vollendeter technischer Meisterschaft, nichts sinnlich blendend und doch alles so tief ergreifend; keine neuen Orchester-Effecte, aber neue, große Gedanken und bei allem Reichthum, aller Originalität die edelste Natürlichkeit und Einfachheit. Bei Wagner jeder Satz in Manier getaucht, bei Brahms kein einziger. Wagner fängt auf den Trümmern aller früheren Musik die seinige ganz neu an; Brahms glaubt anständiger Vorfahren, wie Bach und Beethoven, sich nicht schämen zu sollen. Während die Musik bei Wagner die Innerlichkeit ihrer Herrschaft aufgegeben hat, um Malerei zu werden, bleibt sie bei Brahms die eigenste Sprache eines starken Gemüths und zeigt uns, wie eine Tondichtung alle Herzen erschüttern kann, ohne die Grundfesten der Musik zu erschüttern. Man darf es heute ruhig aussprechen, daß seit Bachs H-moll-Messe und Beethovens Missa solennis nichts geschrieben worden, was auf diesem Gebiete sich neben Brahms' „Deutsches Requiem“ zu stellen vermag. Ja, unserem Herzen steht letzteres noch näher, schon deshalb, weil es jedes confessionelle Kleid, jede kirchliche Convenienz abstreift, statt des lateinischen Ritualtextes deutsche Bibelworte wählt, und zwar so wählt, daß die eigenste Natur der Musik und damit zugleich das Gemüth des Hörers in intimere Mitwirkung gezogen wird. Der Glücklichste, der nie einen Verlust erfahren, wird das „Deutsche Requiem“ mit jener inneren

Seligkeit genießen, welche nur die Schönheit gewährt. Wer hingegen ein theures Wesen betrauert, der vermesse sich nicht, bei den überwältigend rührenden Klängen der Sopran-Arie trockenen Auges zu bleiben. Aber er wird erfahren, wie verklärend und stärkend der reinste Trost aus dieser Musik fließt. Brahms soll das Requiem, selbst in tiefster Gemüthsbewegung, nach dem Tode seiner zärtlich geliebten Mutter geschrieben haben. Ein schöneres Denkmal hat kein Sohn seiner Mutter gesetzt — und sich selbst.

Ein neues bedeutendes und ganz eigenthümliches Werk von Brahms: „Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester“ (op. 53), konnte unmöglich günstiger eingeführt werden, als durch Frau Amalie Joachim, welche mit unvergleichlichem Wohllaut der Stimme und ausdrucksvollster Declamation diese schwierige Aufgabe löste. Der düstere Ernst der Composition und das musikalisch-spröde, ohne Commentar kaum verständliche Goethesche Gedicht (es beginnt fragend mit den fragwürdigen Worten: „Aber abseits wer ist's?“) erschweren die Aufnahme dieses Werkes im großen Publikum. Brahms, der auch in der Wahl seiner Texte sich „abseits“ von der breiten lyrischen Heerstraße hält, hat aus Goethes „Harzreise im Winter“ jenes Fragment herausgerissen, das nach Goethes Erklärung selbst eine eigene, „sentimental-romanhafte“ Geschichte hat.*)

*) „Als der Dichter,“ erzählt Goethe, „den Werther geschrieben, um sich wenigstens persönlich von der damals herrschenden Empfindsamkeits-Krankheit zu befreien, mußte er die große Unbequemlichkeit erleben, daß man ihn gerade diesen Gesinnungen günstig hielt. Er mußte manchen schriftlichen Andrang erdulden, der ihm bald lästig zu werden begann. Unter allen aber, die sich ihm mit der Bitte um Beistand in ihren „Herzens- und Geistesnöthen“ nahten, war ihm besonders ein junger Theologe, Plessing, in Wernigerode aufgefallen, welcher in zwei Briefen, nach Goethes Worten, „schreib-

Die Brahmssche „Rhapsodie" wirkt durch die überaus düstere Stimmung anfangs befremdend; recht musikalisch wird das Gedicht eigentlich erst mit der Schlußstrophe, welche Trost und Versöhnung bringt. Der Eintritt des Männerchors, durch den sich die Frauenstimme wie ein weißes Band leuchtend durchschlingt, ist von ergreifender Schönheit. Der eigenthümlich ethische Charakter, welcher der Brahmsschen Musik im großen und ganzen aufgeprägt ist und sie in so nahe Verwandtschaft mit Beethoven bringt, tritt in der „Rhap-

---

selig-beredt und dabei so ernstlich durchdrungen von Mißbehagen und selbstischer Qual sich zeigte, daß es unmöglich war, nur irgend eine Persönlichkeit zu denken, wozu diese Seel-Enthüllungen passen möchten." Goethe beschloß, den Jüngling aufzusuchen, aber unerkannt. Mitten im Winter, am 29. November 1777, trennte er sich von der herzoglichen Reisegesellschaft und ritt einsam dem Harz entgegen. Gleich bei seiner Ankunft in Wernigerode besuchte er den jungen Mann, der „seinem Schreiben völlig glich und so wie jenes Interesse erregte, ohne Anziehungskraft auszuüben". Goethe gab sich für einen Zeichner aus Gotha aus und ließ den Jüngling gewähren, als dieser ihm seinen traurigen Seelenzustand nochmals mündlich darlegte. Er rieth ihm nun, sich „aus einem schmerzlichen, selbstquälerischen Zustand durch Naturbeschauung und herzliche Theilnahme an der äußeren Welt zu retten und zu befreien", fand sich jedoch mit jedem „Versuchsmittel einer zu unternehmenden Kur so entschieden abgewiesen, daß sein Innerstes sich zuschloß und er sein Gewissen durch den beschwerlichen Weg, im Bewußtsein des besten Willens, völlig befreit und sich gegen ihn von jeder weiteren Pflicht entbunden glaubte". So schied Goethe von dem Wunderlichen, um ihn nachmals erkannt, in Weimar, dann in Duisburg, wo Plessing später als Professor und philosophischer Schriftsteller lebte, wiederzusehen. Der mittlere Theil von Goethes „Harzreise im Winter" (das von Brahms componirte Fragment) beschäftigt sich mit dem Bilde des einsamen, menschenscheuen Jünglings und hat diesem zur Unsterblichkeit verholfen.

sodie" mit fast tendenziöser Stärke auf und läßt sie als ein Seitenstück zu seinem „Schicksalslied" erscheinen.

„Tanzmomente" nennt Herbeck seine im Philharmonie-Concert zum erstenmal aufgeführte Orchester-Composition. Das Wort ist nicht völlig klar, desto mehr die Musik selbst. Acht kurze Stücke im Ländlerstyl, das letzte zu einem bescheidenen Finale erweitert, ziehen in anmuthigem Reigen, zärtlich, neckend, übermüthig an uns vorüber. Ein Schubertscher Hauch durchweht diese gemüthlichen Weisen, denen die meisterhafte Instrumentation ein besonderes Relief giebt. Ja, für die Einfachheit des Stoffes scheint mir fast zu viel an pikantem Aufputz mit Pizzicato- und Sordinen-Effecten, Ritardandos und dergleichen aufgewendet.

Es folgte Mendelssohns D-moll-Concert, das im Schatten seines ungleich üppigeren, blühenderen Vorgängers in G-moll sich fast kümmerlich fristet.

So gut wie neu war unserm Publikum Spohrs Ouvertüre zum „Alchymisten". Dieser theilt mit allen späteren Opern des Meisters nicht bloß den Unsegen eines albernen Textbuches, sondern auch einer rasch veraltenden Musik. „Pietro von Albano" (1827), „der Alchymist" (1830) und die „Kreuzfahrer" (1845) bilden den Altweibersommer, dessen Fäden die blühende „Jessonda" nach sich zieht. Auch die Ouvertüren dieser längst verstorbenen Opern finden kaum mehr Theilnahme; sie vermögen nicht, wie so viele Cherubinische, ein flottes Leben auf eigene Faust fortzuführen. Ich gestehe, daß jeder Mißerfolg Spohrscher Musik mich heimlich schmerzt; aber wer darf da wehleidig sein?

Mendelssohns „Lobgesang" ist in den letzten zwanzig Jahren stark verblaßt. Nur einzelne hervorragende Schönheiten, wie in der Symphonie das Allegretto, in der Cantate das Frauenduett und das dramatische Tenorsolo (der Höhepunkt des Ganzen), üben noch ihren alten Zauber. Unter den geist-

lichen Compositionen Mendelssohns hat der „Lobgesang" mit all seiner silbernen Klarheit die wenigste Tiefe. Überdies läßt sich die Heterogenität der beiden aneinandergefügten Theile, des symphonischen und des vocalen, nur schwer verwinden. Wie kommt nur ein Symphonie-Allegretto von der weltlichen Grazie dieses Sechsachteltactes zu dem Inhalt des „Lobgesangs?" Stets kommt mir die Vermuthung, daß irgend eine unbekannt gebliebene äußere Veranlassung den Meister zu dieser Koppelung bewogen oder genöthigt habe. Vielleicht eine angefangene Symphonie, für die sich kein rechter Abschluß finden wollte, und eine Cantate, die für das Festconcert des Gutenberg-Jubiläums (1840) zu kurz erschien? Eine Nachahmung der Neunten Symphonie war gewiß nicht beabsichtigt; nicht nur fehlt im „Lobgesang" gänzlich die psychologische Motivirung, welche dort den Eintritt der Menschenstimme erklärt; es hielt sich auch Mendelssohns maßvolle, bescheidene Künstlernatur zeitlebens fern von der heute florirenden Irrlehre: der moderne Componist müsse an Beethovens letzte Schöpfungen „anknüpfen." Von Zeit zu Zeit wird man die Mendelssohnschen Chorwerke immer wieder mit Vortheil ans Licht ziehen, einmal wegen ihrer musikalischen Schönheiten, dann im Interesse der Sänger, welche sich in Mendelssohns effectvollem Chorsatz und fließender Stimmführung jederzeit wohl fühlen. Was der Bach-strenge M. Hauptmann seinerzeit über Mendelssohns geistliche Musik äußerte: „sie sei das Beste dieser Art in unserer Zeit, wenngleich letztere nicht die beste sei für die Art", war gerecht und treffend. Heute gilt der Ausspruch nicht mehr vollständig. Man macht in unserer Zeit wieder geistliche Musik von tieferem Ernst und mächtigerem Gepräge, als jene Mendelssohnsche. Das heißt, „man" macht sie nicht, aber Brahms macht sie.

Ein oft gehörtes Stück ist Haydns lebensfrohe G-dur-Symphonie. „Wo man auf einem Concertzettel eine Haydnsche

Symphonie angekündigt liest," sagt David Strauß, „da mag man getrost hingehen, man wird sich gewiß nicht enttäuscht finden, es müßte denn durch die Ausführung sein. Denn da kann es allerdings vorkommen, daß gerade sogenannte bessere Orchester es am schlimmsten machen. Sie wenden gerne ihre Effectmittel, ihre schroffen Wechsel in Tonstärke und Tempo auf eine Musik an, die nur der schlichteste Vortrag richtig zur Erscheinung bringt." In diesen Fehler absichtlicher Modernisirung verfiel die Herbeck'sche Aufführung nicht bei aller Virtuosität. Aber es will uns scheinen, als alterire jedes so starkbesetzte Orchester den ursprünglichen Charakter dieser Compositionen. Da klingt alles gleich so anspruchsvoll und war doch von Papa Haydn so anspruchslos gemeint. Erfaßt von einer Legion von Geigern, wird ein lustiges Passagenspiel, wie im Finale der G-dur-Symphonie, zur stürmischen Windsbraut und ein leichter häuslicher Kummer zum Nationalunglück. Wir fühlen das Mißverhältniß der aufgewendeten Mittel zum Inhalt, die Masse von Ton lastet wie eine prahlerische Rüstung auf Haydns netten, zutraulichen Gestalten. Vollständig wie sie sollen, wirken derlei ältere Symphonien in einem kleineren Saale vor einem kleineren Publikum, mit einem kleineren Orchester. In unseren großen Concertsälen macht mir eine Haydnsche Symphonie ungefähr den Eindruck wie ein älteres musikalisches Conversationsstück auf der Prachtbühne unserer Großen Oper. Wir haben jetzt alles größer und besser, ohne Frage; aber es ist nicht mehr dasselbe.

In Beethovens „Eroica" nahm Capellmeister Richter die Tempi langsamer, als wir sie gewohnt sind, namentlich im ersten Satz und im Trauermarsch. Dadurch gewann allerdings das reiche musikalische Detail eine schärfere Beleuchtung und höchste Klarheit der Conturen, aber häufig auf Kosten der unmittelbar zündenden Totalwirkung. Ein Hauch von Gelassenheit und reflectirter Vornehmheit strich kühlend über diese feuer-

gewaltigen Gestalten. Ich erhebe nicht gern Streit über eine Abweichung vom richtigen Tempo, d. h. von dem Tempo, das mir richtig scheint und die Tradition für sich hat. Es ist dies, wenn nicht ein ganz zweifelloses Vergreifen stattfindet, ein delicater Punkt. Von zwei gleichen Musikern hört und empfindet der eine vielleicht etwas langsamer, der andere etwas rascher ein und dasselbe Tonstück. Sodann steht im Proceß über die Richtigkeit eines Tempos nicht nur keinem, außer dem Componisten, ein autorisirtes Richteramt zu, es gehen mit dem letzten verhallenden Ton sogar der nackte Thatbestand und alle Beweismittel für den Streit verloren. Somit bleibt dem Einzelnen kein Proceß, sondern nur das Aussprechen seiner individuellen Empfindung übrig; die meine hätte im vorliegenden Falle mehr Feuer und Wärme gewünscht. Die Augsburger Allgemeine Zeitung brachte vor einiger Zeit einen geistreichen Artikel „wider die feurigen Dirigenten" — vielleicht wird der anonyme Verfasser nach Jahr und Tag über die langsamen Dirigenten zu klagen haben. Das Hetzen des Tempos ist allerdings die verbreitetste, weil billigste und dankbarste Effecthascherei der Capellmeister, aber sie ist nicht die modernste. Die Wagnersche Schule hütet sich davor, seit ihr Meister das allzu feurige Dirigiren als „mendelsohnisch" gebrandmarkt hat. Mit mehr objectivem Grunde, als die immerhin mehrdeutige Auffassung des Tempos läßt sich der willkürliche Wechsel des Zeitmaßes im Verlaufe desselben Satzes anfechten. Man weiß, woher dieser Wind weht: aus Wagners Broschüre: „Über das Dirigiren," worin die „von unseren Dirigenten mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelte Modification des Tempos" anbefohlen wird. Wir fordern aber sogar vom Pianisten, daß er im Tact bleibe und dennoch den verschiedenen Empfindungsschattirungen in einem und demselben Stücke gerecht werde. Umsomehr vom Orchester, das durch ein systematisches Tempo rubato allmälig den Charakter unserer klassischen Compositionen

gefälscht haben wird. Hanns Richter, der es löblicherweise unterließ, die bekannte Horn-Prolapsis im ersten Satze der „Eroica" wagnerisch zu corrigiren, brachte dennoch der „Modification des Tempos" die jetzt vorgeschriebenen Opfer durch Ritardiren fast aller mit „dolce" bezeichneten Gesangstellen. Wie unbeschreiblich wirkt aber der mächtige triumphirende C-dur-Accord im vollen Glanze des ganzen Orchesters! Diese Stelle ruft uns jedesmal ein poetisches Bild von Grillparzer ins Gedächtniß, welches durch einen anderen musikalischen Anlaß hervorgerufen, doch wunderbar auf den Eintritt dieses Finales paßt:

Da ward erreicht die schneidendste der Stufen,
Der Ton des Schmerzes ward zum Ton der Lust,
Und wie Neptun, vor dem die Stürme flogen,
Hob sich der Dreiklang ebnend aus den Wogen.

Kammermusik.

Schuberts D-dur-Sonate (op. 53) machte nur schwachen Eindruck auf das große Auditorium. Sie ist von sprudelnder Jugendfrische, aber sehr ungleich in den Ideen wie in der Ausführung; Eigenthümliches, Tiefpoetisches steht hier neben alltäglichen, theilweise veralteten Redensarten; viele geniale Blitze verlöschen nur zu schnell in der breit zerflatternden Form, während manches unwichtige Motiv wieder mit zäher Hartnäckigkeit ausgesponnen wird. Ein zum erstenmal hier aufgeführtes Streichquartett von Theodor Kirchner hat das Publicum kalt gelassen und die zahlreichen Verehrer des feinsinnigen Clavier-Componisten ein wenig enttäuscht. Es fehlt dem Talente Kirchners der lange Athem für eine größere Form; so glücklich es im stimmungsvollen Verklingen oder Abbrechen eines Gedankens ist, so schwach erweist es sich im organischen Aufbauen ganzer Gedankenreihen. Trotz hübscher Einzelheiten bleibt doch das Werk ohne innere Triebkraft und

verfällt an mehr als einer Stelle der Gewöhnlichkeit gebildeter Routine. Die ersten Clavier-Compositionen Kirchners erregten bekanntlich viel Aufsehen durch ihren poetischen Duft und ihren an Schumann erinnernden Klangreiz; sie zählen zu dem Besten dieser Art, vor Allem die „Zehn Clavierstücke", op. 2, und manches aus den Albumblättern, op. 7. In neuester Zeit auffallend fruchtbar geworden, hat Kirchner doch kaum eine weitere Entwicklung seines Talents erfahren. Nicht nur erweist sich (wie sein Streichquartett darthut) sein zarter Miniaturenpinsel als zu schwach für Ausführung größerer Gemälde — eine Ähnlichkeit mit seinen Stylverwandten Henselt und Stephen Heller — auch auf seinem eigensten Feld, der intimen Stimmungsmalerei, hat sich Kirchner seither nicht übertroffen, kaum eingeholt.

Eine Sonate für Violine und Clavier von Ed. Grieg interessirte durch ihre norwegische Localfarbe, die nur gar zu stark und anhaltend aufgetragen ist für einen deutschen und kosmopolitischen Hörerkreis. Eigentlich ein in Seehundsfell eingenähter Mendelssohn.

Neu war uns ein Clavier-Quartett (B-dur, op. 41) von Saint-Saëns. Lebhaft und geistreich, eine Composition von feinem Geschmack und vollendeter Geschicklichkeit, fand dieses Clavier-Quartett allgemeinen Beifall und hatte ihn verdient, woher und von wem immer es stammen mochte. Als das Werk eines Franzosen ist es uns aber doppelt interessant. Die Kammermusik war bis heute Monopol der deutschen Tonkunst geblieben. Seit Cherubini ausnahmsweise einige Streichquartette geschrieben, folgte in dieser Gattung kein Italiener nach. Unter den Franzosen ist Camille Saint-Saëns der Einzige, der seinen daheim gefeierten, in Deutschland bereits geachteten Namen fast ausschließlich der Kammermusik verdankt. Seine Compositionen lassen uns schauen, wie sich der Geist deutscher Meister in dem Kopfe eines talentvollen Franzosen

spiegelt. Pariser von Geburt und in seinem ganzen Wesen, steht doch Saint-Saëns unter dem directen Einflusse deutscher Musik. Beethoven und Mendelssohn, Schumann und Brahms, sogar Bach und Händel (wie das einen Choral contrapunktirende Adagio seines Quartetts beweist) klingen in seinen Werken an; nicht nachgeahmt, sondern aufgesogen von dem selbständig producirenden Talente einer beweglicheren Nation und eines südlicheren Himmelsstriches. Als wesentlichster Vorzug ist ihm nachzurühmen, daß seine Themen von Haus aus instrumental gedacht und quartettmäßig durchgeführt sind, während ähnliche Versuche von Franzosen und Italienern nur zu oft wie arrangirter Gesang oder Claviersatz klingen. Mit dem ganzen Rüstzeuge harmonischer und contrapunktischer Kenntnisse ausgestattet, producirt Saint-Saëns dieselben doch niemals auf Kosten der Anmuth und des Geschmackes. Die alte französische Sprachregel: „Was nicht klar ist, ist nicht gut französisch", leitet ihn auch in seiner Musik. Er fliegt nicht (um ein Schumannsches Gleichniß zu brauchen) so hoch in den Äther, daß uns der Athem ausgeht, noch steigt er in Tiefen hinab, wo jedes Grubenlicht verlischt. Ist aber Saint-Saëns' Clavier-Quartett auch nicht erfüllt von starker und tiefer Leidenschaft, so reicht es doch weit hinaus über das blos Gefällige und gewährt eine durchaus ernsthafte, geistreich anregende Beschäftigung. Die drei ersten Sätze sind thematisch glücklich erfunden und in ihrem ausgeprägten Charakter consequent festgehalten. Das Finale spinnt ein nicht bedeutendes Thema allzu redselig aus und ist eben auf dem Punkt, den Hörer durch imitatorische Nothhelfer zu ermüden, als der Componist es durch einen glücklichen Einfall rettet. Er leitet unvermuthet das Thema des ersten Satzes wie einen frischen Quell auf die etwas ausgetrocknete Wiese und benützt hierauf die früheren Motive zu einem artigen Kunststück. Das zweite Thema des ersten Satzes und der Choral aus dem Adagio (verkleinert,

alla breve) vereinigen sich nämlich zu einer freien Doppelfuge, welche, weder aufdringlich noch ausgedehnt, das Stück als geistreiches Aperçu beschließt.

Mit Interesse hörten wir eine neue Sonate für Violine und Clavier von Dr. A. W. Ambros. Woher dieser im Justizministerium, in der Redaction der Wiener Zeitung, in verschiedenen Lehranstalten und in selbständigen gelehrten Arbeiten von Früh bis in die Nacht thätige Mann noch die Frische und die Zeit zum Componiren hernimmt, das ist und bleibt ein Räthsel. Ambros hat einen ansehnlichen Stoß Musik geschrieben, tritt aber nur selten und ausnahmsweise damit vor die Oeffentlichkeit. Ein Componist, der nebenbei die Recensenten-Geißel schwingt, hat eine viel bedenklichere, mißverständlichere Stellung, als ein Musikschriftsteller, der wie Ambros nebenbei componirt. Der Erstere isolirt sich durch seine Kritiken inmitten seiner Collegen, die er hofmeistert, ohne es jederzeit besser zu machen; der Letztere hingegen beweist durch seine Compositionen, daß er die Kunst, über welche er öffentlich urtheilt, auch in ihrer Technik zu handhaben versteht. Und das sollte bis zu einem gewissen Grade jeder Kunstkritiker, sei er von Natur stärker oder schwächer dafür begabt. Auch Ambros ist als Componist reicher an Erlerntem, als an Angeborenem; seine Bildung überragt weit sein Talent. Er weiß das recht gut, sonst wäre er nicht Schriftsteller, sondern Tonkünstler geworden. Aber mit Werken wie jene Violin-Sonate darf man sich getrost sehen lassen; ein liebenswürdiges Talent, ein feiner Kopf und eine geschickte Hand wirken hier zu freundlichstem Eindruck zusammen. Regt sich auch hie und da eine veraltete Wendung, es leuchtet doch ein jugendfrischer Geist heraus, gleich freundlich blitzenden Augen unter grauem Haar — das Porträt des Autors. Wie die Geige so ohne alle Vorrede ihr freudiges Thema in hellem D-dur anstimmt, wie diese immer geistig angeregte Stimmung mit

zufriedenem Behagen das ganze Stück erfüllt, das hat mich ganz eigen erfreut und bewegt. Ist es doch das treue Abbild eines wohlbestellten Gemüths, eines mit sich und dem Leben einigen glücklichen Menschen. Und wer dürfte mit sich zufrieden sein, wer redlich vollbrachten Tagewerkes sich rühmen, wenn nicht Ambros? Mit einer ebenso glänzenden als vielseitigen Begabung gesegnet, eine Million von Kenntnissen noch täglich vermehrend, unter dem Andrang außerordentlicher Anforderungen stets gleich elastisch, empfänglich und jugendfrisch, so sehen wir den Mann seit Jahrzehnten wirken, unermüdlich, neidlos, genügsam, verliebt in seine Wissenschaft und in seine zahlreiche Familie, voll inneren Glückes in der Arbeit und immer voll Arbeit im Glück. Es steht ihm wohl an, eine sonnenhell fröhliche Weise anzuschlagen, wie das Thema seiner Violin-Sonate, und damit unseren weltschmerzlich zerzausten Musikjünglingen zuzurufen: Ihr jungen Herren und alten Weiber, seht her, das Leben ist doch schön!

Gesangvereine.

Wir hörten aus dem neuen Hefte (op. 64) von **Brahms'** Vocalquartetten die beiden ersten: „An die Heimath" und „Der Abend". Sie sind von einer Meisterschaft der Stimmführung und einer Noblesse der Harmonie, welche wir jedem Componisten zum Studium empfehlen. In Nr. 1 vermisse ich nur den Ton ungesuchter, herzlicher Innigkeit, welcher aus den Worten: „Heimath, freundliche Heimath!" das Ganze durchströmen soll. Die kunstvolle Arbeit schlägt vor, ebenso in Nr. 2, wo sie jedoch mehr im Rechte, ja durch das antike Metrum und die akademisch prunkvolle Diction herausgefordert ist. Eine Schilderung des Abends, worin, wie in diesem Schillerschen Gedicht, „Thetis, die göttliche, naht" und „Phöbus, der liebende, ruht", klingt uns heutzutage mit ihrem mytho-

logischen Pomp fremd und unnatürlich. Die Musik schmiegt sich dem schwer zu behandelnden Gedicht treulichst an; wir bewundern sie, doch ohne tieferen Herzensantheil. Was eine geniale Vereinigung von Naturfrische und musikalischer Kunst bedeutet und wirkt, das erfahren wir aus dem Quartett „Neckereien“ von Brahms (op. 31). Der Text ist ein mährisches Volkslied von echtester Poesie: der Liebhaber wirbt um das Mädchen; dieses weigert sich mit immer neuen, scherzhaften Gleichnissen. Diese dialogische Form bewahrt Brahms, indem er sein Quartett als ein Doppelduett zwischen zwei männlichen und zwei Frauenstimmen gestaltet, welche sich erst in der Schlußstrophe köstlich vereinigen.

Franz Schubert hat das lange Gedicht von Motte-Fouqué „Gebet vor der Schlacht“ (für Soli, Chor und Clavierbegleitung) mit dem ihm eigenen melodiösen Fluß, aber doch gar zu licht und behaglich componirt: in ihrer Grundfarbe erinnert die Composition an die bürgerliche Gemüthlichkeit der Gyrowetz-Weigelschen Opern. So klingt kein Gebet vor der Schlacht, nicht einmal eines vor der Hochzeit. Einen geradezu traurigen Eindruck machen drei Jagdlieder (aus Laubes „Jagdbrevier“) von Robert Schumann. Sie stammen aus Schumanns letzter Zeit und verrathen einen vollständigen Verfall dieser früher so reichen, blühenden Phantasie. Der erste und dritte dieser Jagdchöre neigen zum gewöhnlichen Liedertafelstyl, ohne die sinnliche Frische und Popularität ähnlicher Alltagsmusiken zu erreichen. Eigenthümlicher, namentlich harmonisch interessanter klingt der zweite Chor: „Früh steht der Jäger auf.“ Aber welches Vergreifen des Gedichtes! Die fröhlich lauernde Erwartung des frühmorgens ausziehenden Waidmanns taucht Schumann in eine unbegreiflich schauerliche Leichenfarbe; man glaubt, der Jäger werde frühmorgens gehenkt. Mit einer fast ironischen Nüchternheit und Impotenz hat Liszt ein „Lied der Begeisterung“, von Cornel Abranyi,

componirt. „Was nützt mir Freundschaft, was Freiheit, was Lust — Wenn getrennt von der Begeisterung die Brust?" Solche Biedermaierpoesie muß allerdings jeden Tondichter eher entgeistern als begeistern.

Halb geliefert, schon durch die unglückliche Wahl des Textes, war ein Chor von Herman Grädener: „Des Sängers Harfe". Ein König und ein Harfner liegen todt in zwei Särgen nebeneinander; der erste das Schwert, der zweite die Harfe an der Seite. Nach allerlei Umwälzungen streifen „milde Lüfte" über die Särge, des Sängers Harfe ertönt, aber das Schwert nicht, was wir ganz natürlich finden. Aus dieser Thatsache, daß wohl Harfen, nicht aber Schwerter im Winde klingen, macht der Dichter ein allegorisches Aufhebens das der Poesie zusteht, in der Musik jedoch ein sehr materielles Aufhebens wird. Herr Grädener feiert diesen Harfennachklang mit einem so maßlosen Fortissimo der Stimmen in angestrengtester hoher Lage und so opernmäßigem Verweilen, daß es für ein Concert von Schwertern eben auch ausreichte.

Virtuosen.

Selten hat uns Anton Rubinstein in einem so langen Concerte relativ wenig Freude gemacht. Ein neues Clavierconcert in Es — er spielte nur eigene Compositionen — machte den Anfang. Die virtuose Technik feiert darin wahre Orgien, die Anforderungen an Schnelligkeit, an Bravour und Ausdauer scheinen die Grenzen des Möglichen zu erreichen in diesen vollgriffigen Accorden im rasendsten Tempo, diesen stürmischen Octavengängen, diesen blitzartigen (selbst von Rubinstein manchmal fehl gegriffenen) Sprüngen. Ob man aber das Stück von irgend einem anderen guten Pianisten mit Vergnügen hören würde? Es ist gar so wenig Seele darin, und so viel Tumult. Der musikalische Gehalt dieser Composition

wiegt gering; sie steht an Reichthum und Originalität der Gedanken weit zurück hinter früheren Concerten Rubinsteins. Hören wir das Es-dur-Concert von Rubinstein selbst, so staunen wir, wie jemand das alles mit nur zehn Fingern spielen kann — sehen wir es in Noten, Schwarz auf Weiß, so fragen wir, wie er doch manche Seite auch des Aufschreibens werth erachten konnte? Ein Clavierconcert darf der Virtuosität des Spielers vollste Entfaltung gönnen, ja es soll zugleich literarisch ein monumentales Zeugniß für die jeweilige Höhe der Claviertechnik bilden. Allein wenn es nur eine höchstpersönliche Leistung repräsentirt, dann läuft es Gefahr, mit dieser glänzenden Persönlichkeit zugleich zu Grabe zu gehen. Immerhin wirkte diese im ganzen unerquickliche Composition durch das colossale Clavierspiel des Componisten. Dieser Reiz fiel hinweg bei der folgenden Nummer, einer neuen Orchester-Composition Rubinsteins, welche er „Dramatische Symphonie“ betitelt. An was für einen dramatischen Vorgang Rubinstein gedacht haben mag bei dieser unabsehbar langen und unbeschreiblich gewaltsamen Symphonie, das wird wohl niemand auch nur annähernd errathen. Ein Programm als Orientirungsplan, ja selbst eine einfache Aufschrift als Ariadnefaden wäre erwünscht gewesen. Verschiedene nationale Anklänge, zumeist ein Scherzo, lassen auf russische Begebenheiten schließen; vielleicht ist es die Geschichte des russischen Reiches von seinen Anfängen bis auf die neueste Zeit, was uns hier orchestermäßig erzählt wird. Wenigstens ist noch in keiner Symphonie so weites Steppengebiet durchmessen, so wildes Volk aufgewiegelt, so viel Blut vergossen worden. Wir sehen die hohen Gestalten russischer Helden und Herrscher vorübersprengen, daneben kauern aber schmutzige Gesellen, die Branntwein trinken und Unschlitt essen. Wir hören das chromatische Geheul der Wölfe im Ural, dazwischen das Geläute der Trauerglocken vom Kreml und den melancholischen Gesang der kaukasischen Hirten — ohne eine

Ahnung, wie das alles zusammenhängt. Mit Ausnahme des verhältnißmäßig ruhigen, maßvolleren Adagios macht die ganze Symphonie den Eindruck eines erbitterten Kampfes, in welchem Hunderte von Effecten sich gegenseitig aufreiben. Wer in diesem Kampfe schließlich, um Gnade bittend, unterliegt, ist der Zuhörer. In der maßlosen Ausdehnung der Sätze, der pathetischen Überspannung des Ausdruckes, in dem eigensinnigen Wiederholen und Ausspinnen kleiner Motive u. dgl. ist die Nachahmung Beethovens augenscheinlich. Auf geistreiche, effectvolle Einzelheiten stoßen wir in jedem Satze; das Ganze ist und bleibt monströs. Ich kann hier nur den ersten allgemeinen Eindruck wiedergeben, aufrichtig und unmaßgeblich, gestehe aber zugleich, daß ich mich nach einer zweiten Aufführung nicht allzu stark sehne. Das Publikum theilte offenbar diese Empfindung, denn auf allen Gesichtern glänzte eine wahre Erlösungsfreude, als Rubinstein nach überstandener „Dramatischer Symphonie" sich ans Piano setzte, um eine Reihe kleinerer Solostücke zu spielen. Es waren durchaus gefällige, elegante Kleinigkeiten, nicht eben hervorragend, aber anziehend durch reizende Claviereffecte. Am vortheilhaftesten hob sich die „Barcarole" heraus, sodann ein kurzes „Menuett" und eine „Serenade" — alles mit einer Schönheit und Schattirung des Anschlages, mit einer Zartheit und Kühnheit gespielt, wie sie nur bei Rubinstein zu finden. Die Schlußnummer goß wieder ein kaltes Sturzbad über die kaum erst erwärmten Gemüther: „Variationen über ein amerikanisches Volkslied." Dieses Volkslied ist das plumpe, gemüthlose Yankeedoodle, der singende „Onkel Sam"; Rubinsteins Variationencyklus ein verblüffendes Hör- und Schaustück im amerikanischen Concertgeschmack. Hier sinkt die Schaustellung der wagehalsigsten Virtuosität zum Acrobatenthum herab, und Rubinstein reicht seinem amerikanischen Vorreiter Leopold v. Meyer die Hand.

Herrn Joseph Labor kennen wir seit Jahren als fein-

fühlenden und virtuosen Pianisten. Er blieb auch in seinem jüngsten Concerte nicht gegen diese Erinnerungen zurück, weder in der Zartheit seines Vortrags, noch in der erstaunlichen Sicherheit seiner Technik. Erstaunlich ist diese Sicherheit in mehr als gewöhnlichem Sinne bei einem blinden Pianisten, denn kaum können wir uns in solche Unabhängigkeit des Tastgefühles von dem Gesichtssinn hineindenken, daß wir geschlossenen Auges die complicirtesten Accordfolgen, die kühnsten Sprünge unfehlbar auszuführen vermöchten. Mit welcher Schwierigkeit bildet sich ein blinder Pianist auch nur ein bescheidenes Concert-Repertoire! Tact für Tact muß ihm vorgespielt und wieder vorgespielt werden, was er dann nachspielend seinen Fingern und seinem Gedächtnisse einprägt. Durch diese Abhängigkeit von einer musikalischen Mittelsperson, von einem fremden Auge, einer fremden Hand, einer fremden Auffassung ist der blinde Musiker gleichsam abgeschnitten von dem Urtext der vorzutragenden Composition, den Noten, und lernt sie erst übersetzt kennen. Noch hemmender und bis zur Unbegreiflichkeit complicirt wird diese Abhängigkeit, wenn der Blinde selbst Compositeur ist und ein großes, vielstimmiges Tonstück (wie Labors Clavier-Quartett) fixiren will. Hat er dasselbe vollständig im Kopfe fertig, so dictirt er jede Stimme einzeln, Note für Note, einem Musiker in die Feder und corrigirt dann in gleicher Weise das ihm successive Vorgespielte — eine Unabhängigkeit verschiedener Vorstellungsreihen, die erstaunlich ist. Das bewundernde Lob, welches uns der Pianist Labor abzwingt, vermögen wir nicht gleichmäßig dem Componisten zu gewähren. Sein Quartett entbehrt der selbständig schöpferischen Kraft, des klaren Flusses und der festen, sich organisch entwickelnden Form. Ein theils weichlich verschwommenes, theils krampfhaft aufgestacheltes, verworrenes Wesen herrscht in dieser Composition, welche übrigens (namentlich im letzten Satz) einzelne glückliche Momente und sinnreiche Combinationen aufweist. Im Styl lehnt sich Labors Quartett unverkennbar an

den letzten Beethoven; auch in der übergroßen Ausdehnung der Sätze verräth sich dieses für schwächere Kräfte so gefährliche Vorbild.

Joseph Joachim.

In meiner Sammlung vergilbter Concertzettel befindet sich auch die Anzeige einer zum besten des Wiener Bürgerspitals gegebenen Akademie vom Jahre 1840, in welcher vier kleine Knaben das einst beliebte „Concert für vier Violinen" von Louis Maurer spielten. Die winzige Wunder-Quadriga bestand aus den Brüdern Hellmesberger, Adolf Simon und Joseph Joachim. Es war wohl das erste öffentliche Auftreten des damals neunjährigen Joachim in Wien und erregte ein rasch wieder verhallendes Aufsehen. Zu jener Zeit grassirte in Wien ein solcher Überfluß an musikalischen Wunderkindern, daß man für ein Wunder bald jedes Kind anzusehen begann, das kein „Wunderkind" war. Der kleine Joachim war kurz vorher von seinem Vater nach der Kaiserstadt gebracht worden in musikalische Lehre. Sie kamen aus Kittsee, einem Dorfe bei Preßburg, dem Geburtsort des Kleinen. Joachim ist somit ein Ungar, ein Ungar genau wie Liszt, welcher gleichfalls außer „Eljen" kein Wort ungarisch versteht. Die an Österreich grenzenden ungarischen Comitate, insbesondere aber ihre Hauptstädte Preßburg, Ödenburg, Raab waren noch vor 30 Jahren überwiegend deutsch, in den Kreisen des gebildeten Mittelstandes fast ausschließlich deutsch. Was sich in Joachims Compositionen an magyarischen Anklängen findet, ist gerade wie bei Liszt, nicht sowohl unvertilgbarer Jugendeindruck, als vielmehr späterer, mit künstlerischem Bewußtsein nachgeholter Erwerb. Joachim ist durch und durch Deutscher, vom Kerne aus bis in die kleinsten Äußerlichkeiten.

In Wien legte Joachim unter der Leitung Joseph Böhms, dieses trefflichsten Pädagogen unter den Violinvirtuosen, den soliden Grund zu seiner Meisterschaft. Das

Gebäude selbst, wie wir es jetzt so prächtig vor uns sehen, wäre hier kaum vollendet worden. Herrschte doch in der lebenslustigen Kaiserstadt anfangs der Vierziger Jahre ein höchst oberflächliches, sinnliches Musikgenießen, dessen vornehmste, fast einzig sprudelnde Quellen die italienische Oper, das Virtuosenthum, Strauß und Lanner waren. Hier würde der angehende Virtuose sich kaum zum ernsten, gediegenen Musiker entfaltet haben. Im Gegensatz zu Wien hatte sich damals Leipzig durch Felix Mendelssohn, dem Männer wie Schumann, David, Hauptmann, Moscheles werkthätig und einflußreich zur Seite standen, zum Rang der vornehmsten Musikstadt Deutschlands erhoben. In Leipzig hörte, lernte, musicirte der junge Joachim unverdrossen; in Leipzig kam er zum erstenmale in unmittelbare, anhaltende Berührung mit norddeutschem Wesen, das für den Charakter, die ganze Haltung, selbst für die Sprechweise des Mannes entscheidend bleiben sollte.

Bald nannte man Joseph Joachim einhellig den ersten Geiger Deutschlands. In immer schnelleren und stärkeren Stößen war sein Ruhm nach Wien gedrungen, wo man auf das Wunderkind von 1840 längst vergessen hatte. Immer ungeduldiger begehrten die Wiener ihn zu hören, je auffallender er gerade mit einem Besuch in Wien zu zögern schien. Endlich kam er doch, im Jahre 1861. Unter allgemeiner Spannung betrat er das Podium des unscheinbaren alten Musikvereinssaales. Joachim sah damals nicht so aus wie heute: der Vollbart ist eine viel spätere Errungenschaft. Joachims glattrasirtes Gesicht, seine ledergelbe Haut, breites Kinn und dichtes, hinter die Ohren gekämmtes Haar, die gemessene Haltung und der gesenkte Blick gaben ihm ein eigenthümlich gesetztes, fast gesalbtes Aussehen. Er glich ungefähr einem jungen Pastor. Joachim begann mit dem Beethovenschen Concert, demselben, das wir bis auf den heutigen Tag von niemandem in gleicher Vollendung gehört haben. „Schon

nach dem ersten Satz" — so schrieb ich damals, — „mußte es jedermann klar sein, daß man es hier nicht blos mit dem erstaunlichsten Virtuosen, sondern mit einer bedeutenden und eigenthümlichen Persönlichkeit zu thun habe. Joachim ist mit all seiner Bravour so ganz in dem musikalischen Ideal aufgelöst, daß man ihn eigentlich bezeichnen möchte als einen durch die glänzendste Virtuosität hindurchgegangenen vollendeten Musiker. Sein Spiel ist groß, edel, frei. Nicht der kleinste Mordent klingt nach Virtuosenthum; was irgend im Solospiel an Eitelkeit oder Gefallsucht mahnen kann, ist hier spurlos getilgt. Dieser Adel künstlerischer Überzeugung tritt bei Joachim mit solcher Macht auf, daß man erst hinterher an die Würdigung seiner großartigen Technik denkt." Seither habe ich Joachim oft und oft wieder gehört und bin in jenem ersten Eindruck nur immer mehr bekräftigt worden. Er bleibt für mich die Verkörperung der vollendeten und zugleich künstlerisch verklärten Virtuosität. Technisch kommt er der absoluten Vollkommenheit so nahe, daß unser Auge die letzte, unmerkliche Distanz kaum mehr wahrnimmt. Wie süß und mühelos genießt sich das Vollkommene, wie schwer hingegen beschreibt es sich. Der süßeste und zugleich stolzeste Ton, der je einer Geige entströmte, eine wunderbare und doch niemals wundersüchtige Technik, ein Vortrag voll Geist und Adel — das wären ungefähr die Grundzüge dieser musikalischen Erscheinung, wie sie uns heute unverändert wieder gegenübersteht. Charakteristisch für Joachim scheint mir vor allem der ausgeprägte Zug von ruhiger Größe, der jede seiner Productionen durchzieht, die Strenge und Reinheit des Styls, welche die üppigen Reize der Virtuosität eher zu verschleiern als vorzudrängen trachtet. Es ist nicht möglich, Größeres einfacher hervorzubringen. Ob das leichte Spiel der Anmuth, der flüchtige Witz, der dämonische Humor ihm ebenso überzeugend zu Gebote stehen, möchte ich bezweifeln.

Das Elementarische, Dämonische einer ungezügelten Subjectivität, wie es in Liszt, in Paganini so berauschend wirkte, steht seiner Natur fern. Joachims gleichmäßige Wärme wirkt minder erregend für den Moment, aber reiner und nachhaltiger. Wohl sind sie hinreißend im Leben und in der Kunst, die „unberechenbaren Charaktere", mit ihrem entzückenden Liebreiz und ihren grausamen Launen — wir bluten unter ihrem Zauber. Bei Joachim aber fühlen wir uns sicher, geborgen; er schlägt keine Wunden, er heilt sie oder macht es uns doch glauben, so lange er spielt. Wer hat nicht diesen Eindruck, wenn Joachim das Adagio aus Spohrs E-moll-Concert vorträgt? Wie schön entfesselt er die schwärmerische Empfindung dieser Elegie und hält sie doch mit starkem Geist zusammen, daß sie nicht überströme. In solchen Stimmungen zieht sein Gesang wie ein weißer Schwan über den stillen Wasserspiegel. Es war im Philharmonie-Concerte, wo das Spohrsche Concert („Gesangsscene") zur Aufführung kam. Welch süßes Schwelgen im reinen, vollendet schönen Ton, welch träumerisches Wiegen in jener edlen, sanften Empfindsamkeit, die Spohr wie keinem andern eigen ist! Ein seltener Genuß im zweifachen Sinne; denn Spohrs Name ist seit lange in allmählichem Verschwinden begriffen und Joachim einer der Wenigen, die sein noch gedenken. Auf eine Periode übermäßigen Spohr-Cultus ist in schnellem Rückschlag eine Zeit ungerechter Unterschätzung dieses Tondichters gefolgt, den man hochmüthig als „veraltet" beiseitewirft, weil er in Einzelheiten manierirt und formalistisch war. Das hat die wunderliche Folge, daß, wenn wir nach langer Zeit wieder einmal ein schönes Spohrsches Stück hören, uns heimlich das Herz aufgeht, als beträten wir nach Jahren den Boden unserer Kindheit und lebten das ganze süße Weh der mit Spohr verwachsenen Jugendzeit noch einmal durch. Vielleicht gehören diese Eindrücke dazu, um Spohr zu lieben; um ihn zu ehren, braucht man blos guter Musiker zu sein.

Spohr zählt zu den wenigen ausgeprägten, unverkennbaren Individualitäten der modernen Instrumental-Musik; sagt er uns auch oft dasselbe wieder, so sind es doch immer seine eigenen Gedanken und seine eigenen Worte. Hört man Spohr unter dem Bogen Joachims, also in seiner reinsten Verklärung, so erkennt man überdies manchen früher nicht beachteten Zug von Meisterschaft und macht sich klar, was den Mann hochstellte und noch heute neben Modernerem hochstellt. So vermag denn Spohr das Beste hervorzulocken, was wir besitzen: unsere alten Gedanken und unsere jungen Gefühle.

Mit besonderem Vergnügen las ich im Programm ein „Notturno" von Joachim angezeigt; ist doch der einzige Vorwurf, den man ihm je machte, sein seltenes Hervortreten als Componist. Joachim scheint schwer zu produciren, wenigstens schwer befriedigt, und doch seufzen Spieler und Hörer nach neuen Violin-Compositionen, wie das „Ungarische Concert". Ein warmer Verehrer dieser glänzenden Tondichtung, bin ich doch ziemlich kalt geblieben bei Joachims neuem „Notturno". Es fehlen ihm die plastisch hervortretenden, die entscheidenden Melodien; selbst die Stimmung des Ganzen will sich dem Hörer nicht recht mittheilen. Das Stück klingt wie die improvisirte Rede eines geistreichen Mannes, der nichts Banales sagen will und doch momentan etwas mißlaunig und zerstreut ist. Die für Joachim geschriebene und ihm dedicirte Phantasie op. 131 von R. Schumann stammt aus des Componisten allerletzter Zeit und trägt das unverkennbare Gepräge seiner dem traurigsten Ausgang zusteuernden dritten Periode. Die schwächliche und reizlose Composition ist förmlich angestopft mit allen erdenklichen Schwierigkeiten für die Violine. Virtuose Überlegenheit und vor allem dankbare Pietät für den Tondichter führen Joachim, wie begreiflich, immer wieder auf diese Composition zurück. Auch für die Violin-Solostücke von

Sebastian Bach vermag ich mich nicht zu erwärmen, wenigstens nicht für ihre Vorführung in Concerten, wo dem Virtuosen begleitende Instrumente zu Gebote stehen. Die Wonne, die für den Spieler selbst darin liegt, unabhängig von jedem Accompagnement, die Geige wie ein kleines Orchester zu handhaben, begreift sich vollkommen. Weniger das Entzücken der Hörer über ein nothwendigerweise musikalisch unvollkommenes Resultat. Dieses freimüthige Bekenntniß, das ich unter anderm bei Gelegenheit von Joachims Concerten 1867 aussprach, hatte natürlich die Entrüstung der Bach-Pächter gegen mich erregt. In der vier Jahre später erschienenen Briefsammlung von M. Hauptmann fand ich ein Schreiben, worin der gelehrte Kenner und Bewunderer Bachs Folgendes über Joachims Auftreten in Leipzig berichtet: „Sebastian Bach spielt er (Joachim), wie man's nicht besser denken kann. Das sind aber doch nicht geigenmäßig dankbare Sachen. Die Geige ist von Natur nicht vierstimmig; die mehr als Zweistimmigkeit ist ihr nur abgerungen und abgezwungen auf Kosten natürlich schönen Vortrags; wie geschickt es gemacht werde, so würde es immer mit ein paar anderen Instrumenten zur Begleitung viel natürlicher und schöner sein. Das würde jeder zugeben, wenn er nicht befangen wäre, das schön finden zu sollen — solche über das ganze Geigengesicht gerissene Accorde, die immerwährend die Cantilene zerreißen und zerschneiden, um einen Baß hineinzubringen; man kann ja immer die große Geschicklichkeit, mit der es gemacht ist, anerkennen." Wir haben ebensosehr die große Geschicklichkeit Joachims bewundert, womit er nacheinander drei solche polyphone Geigenstücke von Bach (Andante, Sarabande, Bourrée) herausbrachte, und dennoch trotz unsäglicher Mühe und Kunst nicht so rein und präcis herausbrachte, als es zwei mittelgute Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Es erinnert mitunter an die Ausführung eines Clavierstückes

mit der linken Hand allein. Der Beifall, den uns das Kunststück abnöthigt, gilt also der glücklich überwundenen außerordentlichen Schwierigkeit, nicht der reinen und vollen Schönheit, auf deren Kosten vielmehr jene Ueberwindung zum Theil erst möglich wird.



1876.

Orchesterconcerte.

Liszt: „Heilige Elisabeth". — Brahms: Erste Symphonie. — C. Saint-Saëns. — Berlioz: Ouvertüre „B. Cellini". — Tschaikowsky: Ouvertüre „Romeo und Julia". — R. Wagner: Festmarsch (Philadelphia). — Heinr. Hofmann: „Frithjof.

Der Beethoven-Tag und das Beethoven-Monument in Wien.

Virtuosen.

Therese Zamarra und die Harfe. — Der neunjährige Busoni.





Orchesterconcerte.

Liszts „Heilige Elisabeth".

Zum drittenmal innerhalb sechs Jahren brachte die Gesellschaft der Musikfreunde Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth". Die enthusiastische Aufnahme der „Heiligen Elisabeth" bei deren erster Aufführung (1869) ist kaum erklärlich ohne die persönliche Anwesenheit des Componisten. Er war den Leuten das Interessanteste an dem Oratorium. Sie drängten sich, ihn zu sehen, sein Lächeln, seinen Gruß zu erhaschen, ja seine Hand zu küssen wie dies besonders gottgeweihte Damen thaten. Ein großes Lisztsches Werk sollte man schlechterdings nicht aufführen ohne die persönliche Anwesenheit des merveilleusen Abbé. Sie bezaubert alles, gewinnt momentan selbst die Gegner.

Für den nicht verwitternden Zauber einer so geistvollen und liebenswürdigen Persönlichkeit haben wir das lebhafteste Verständniß. Aber in seiner „Elisabeth" warteten wir vergebens auf jene fascinirende Macht. Im Gegentheile, die äußersten Tiefen musikalischer Langweile haben wir in diesem Oratorium ergründet, das in seinem Gedankenkerne simpel und kraftlos, in seiner Rhetorik unsäglich monoton und nur in Äußerlichkeiten glitzernd und pikant ist. Zu den Äußerlichkeiten gehört für diese Schule auch schon die Harmonisirung: da werden unerwartete Accordfolgen, enharmonische Rückungen

und Fremdartigkeiten der Kirchentöne beliebig wie Toilettenkünste verwendet, ohne Unterschied der Charaktere und Situationen.

Um jeden Preis möchten wir das landläufige Mißverständniß entfernen, als entspringe die Opposition gegen Liszts Tondichtungen aus einer engherzigen Pedanterie oder Orthodoxie, welche, angeblich aufgebracht über die Zerstörung alter Formen und Regeln, das Recht des schöpferischen Genies gegenüber der Tradition leugnet. Von alledem ist hier gar keine Rede. Stände wirklich ein schöpferisches Genie vor uns, wir würden um die Form, in der es erscheint, und um die Excentricitäten, die ihm anhaften, uns wenig kümmern. Gerade Liszt verfährt in seiner melodischen Erfindung wie im Aufbau seiner Architektonik viel häufiger einfach, übersichtlich, als excentrisch — man beachte zum Beispiel die Symmetrie in seinen symphonischen Dichtungen. Nicht einmal darüber wollen wir ein Wort verlieren, daß die vom Componisten als „Oratorium“ bezeichnete „Heilige Elisabeth“ den geistlichen Styl, selbst in dessen liberalster Auffassung, verleugnet — nennen wir es eine geistliche Oper, meinetwegen eine weltliche Oper im Frack. Aber eine lahme, langweilige Oper bleibt es, eine Musik ohne Herz und ohne Rückgrat. Wir lassen alles Formelle beiseite; gebe uns Liszt ein Oratorium, das alle Traditionen Bachs, Händels, Haydns, Beethovens über den Haufen wirft (die Werke dieser Männer bleiben uns ja doch) und etwas ganz Neues schafft — wir werden es mit freudiger Dankbarkeit aufnehmen, wenn nur die musikalische Schöpferkraft, der Gedankenreichthum, der Schönheitssinn der Genannten darin lebt. Was wir an Liszt beanstanden, ist keineswegs, daß er Großes und Schönes in ungewöhnlicher Form schaffen will, sondern daß er es nicht kann. Die musikalische Impotenz, die bei allem Witz, aller Bildung doch impotent bleibt, sie denunciren wir. Mit Worten läßt sie sich freilich nicht so

leicht demonstriren, wie am Clavier oder die Partitur in der Hand. Doch glaube ich nicht, daß für musikalische Menschen, welche die „Heilige Elisabeth" gehört haben, solche Beweisführung überhaupt nöthig und dieses Werk Gegenstand eines ernsthaften und heftigen Streites sein könne. Über Wagner und Berlioz mag man streiten, ja über Verdi und Offenbach, in denen ja die Gottesgabe entschiedenen Talents einerseits, ihr Mißbrauch andererseits eine verschiedene Schätzung und Abwägung zuläßt. Wo aber die Wagschale des Könnens so hoch in die Luft fliegt gegen jene des Wollens, wie in der „Heiligen Elisabeth", da ist wohl gegen den Augenschein kein Streit, sondern höchstens ein „parti pris" möglich.

Nach der ersten Aufführung des Werkes las man häufig den Ausspruch, die „Heilige Elisabeth" sei Liszts vollkommenste Composition. Ich halte eher das Gegentheil für richtig, denn kaum giebt es unter Liszts Werken etwas so Abspannendes und Kaltlassendes. Schon aus dem Grunde kann „Elisabeth" schwerlich die gelungenste Arbeit von Liszt sein, weil sie die längste ist. Nach den Clavier-Compositionen des Meisters, welche, aus seiner besten Specialität hervorgegangen, sein Bestes bleiben, kommen ohne Frage die „Symphonischen Dichtungen", je nach ihrem ungleichen Werth. Es war eine neue und glänzende Idee von Liszt, Symphonien in Einem Satze zu schreiben; obendrein paßte sie vorzüglich auf sein eigenes Compositions-Talent, welchem bald der Faden ausgeht. Beschränkt auf einen engen Rahmen, konnte Liszt Ideen, die seine musivische Methode in einer förmlichen Symphonie kaum durchzuführen vermochte, concentriren und rasch abschließen; es kam ihm ferner für deren glänzende Adjustirung seine virtuose Instrumentirungskunst zu statten. Die große Ausdehnung und der ernste Empfindungsgehalt eines Oratoriums widerstreben seinem Talent, das mit aller Anstrengung, großartig, einfach, erhaben, naiv und gemüth-

voll zu erscheinen, dies noch nie erreicht und in dem Maße schwächer und unwahrer wird, je länger die Maskerade dauert. Der Componist der „Heiligen Elisabeth" ist nicht naiv, nicht kindlich, nicht erhaben — mag sein zeitweilig Sehnen nach diesen Contrasten noch so aufrichtig sein — er ist weltlich, glänzend, raffinirt, witzig, galant. Wo seine Musik Eindruck macht, geschieht es nicht durch die Innigkeit einer einfachen, tiefen Empfindung, sondern durch Combination und äußeren Glanz. Die „Festklänge", „Präludien", die „Ungarischen Rhapsodien", das Es-dur-Concert 2c. enthalten das stärkste Theil seiner Individualität, sie sind besser, wahrer und wirksamer als die „Heilige Elisabeth" sammt dem „Christus". Im Oratorium möchte Liszt Richard Wagner auf geistlichem Gebiete sein. Die ästhetische Möglichkeit bei Seite gelassen — ein begreiflicher Ehrgeiz! Aber damit ist's nicht gethan, daß man mit Wagnerschen Phrasen arbeitet und die heilige Elisabeth, ihren Gemahl, die Landgräfin Sophie genau so singen läßt wie Venus, Lohengrin, Ortrud, und obendrein eine Person wie die andere. Die mangelnde Begabung, unmittelbar musikalisch zu charakterisiren, sucht Liszt durch allerlei Symbolik von außenher zu ersetzen. Er verwendet ein uraltes deutsches Pilgerlied, ein ungarisches Kirchenlied, die katholische Antiphonie „Quasi stella matutina", endlich eine Intonation aus dem Gregorianischen Gesang, Citate, welche als „Leitmotive" das ganze Oratorium hindurch ihr duckmäuserisches Wesen treiben. Wozu diese Gelehrsamkeit? Jeder unbefangene Hörer findet die Betonung des Ausrufes: „Gott will es!" mit dem Motive f, g, b; b, c, es (unisono, in gleichen halben Noten) abgeschmackt und häßlich. Wird er sie schön finden, wenn man ihm sagt, daß dieses (auch in der „Hunnenschlacht" und der „Dante-Symphonie" angebrachte) Motiv die Gregorianische Intonation des „Magnificat" ist? Die Harmonisirung verschiedener Chorstellen in alten Kirchen-Tonarten macht inmitten

des opernhaften Styls des Ganzen, nur den Eindruck des Affectirten. Unsäglich affectirt sind auch all die Scenen, in welchen Liszt unschuldsvoll naiv, gleichsam kindlich stammelnd auftritt. Liszt! Dazu gehört vor allem die Instrumental-Einleitung mit ihrer gesuchten Monotonie und den endlosen, faden Terzengängen der Flöten. „Nie habe ich etwas so Feierliches und so Lächerliches gesehen!" schrieb einmal Dickens über die französische Bearbeitung einer griechischen Tragödie durch A. Dumas. Während der ganzen Introduction der „Heiligen Elisabeth" konnte ich das Wort nicht loswerden. Erheiternd sind auch die Momente, wo der Oratorien-Componist den ungarischen Patrioten hervorkehren zu müssen glaubt, obgleich die ganze, vollständig in Thüringen sich abspielende Geschichte mit Ungarn im Grunde nichts zu thun hat. So oft „Ungarn" erwähnt wird, rasselt ein Stückchen Magyarenthum im Orchester, und die pathetische Anrede des Magnaten auf der Wartburg bekommt sogar absatzweise ein kleines Czardasschwänzchen (ē ă ē ă ē) angehängt. Daß in einem so langen Werke auch einzelne interessante und geistreiche Stellen vorkommen, besonders Instrumentirungs-Effecte, versteht sich von selbst. Daran wird es Liszt niemals ganz fehlen lassen. Aber die musikalische Erfindungsarmuth, Kälte und Styllosigkeit des Ganzen wird damit nicht verdeckt. Geben wir uns darüber keiner Täuschung hin und seien wir nicht großmüthiger als die Vorsehung, welche den mit allen Feengeschenken überhäuften Wundermann vor Überhebung bewahren wollte, indem sie ihm einen einzigen Wunsch unerfüllt ließ: den Wunsch, auch ein großer Componist zu sein.

Brahms' erste Symphonie.

Es ist kaum noch vorgekommen, daß die gesammte Musikwelt mit so hochgespannter Erwartung der ersten Symphonie eines Componisten entgegensah. Ein Beweis, daß man Brahms gerade in dieser höchsten und schwierigsten Form Ungewöhnliches zutraute.

Aber je größer die Erwartung des Publicums, je dringender das Verlangen nach einer Symphonie, desto schwieriger und scrupulöser zeigte sich Brahms. Eine unerbittliche Gewissenhaftigkeit und strenge Selbstkritik gehört zu den hervorstechendsten Charakterzügen Brahms' — jedesmal möchte er sein Bestes leisten mit Aufgebot aller Kräfte, er kann und mag nichts „leicht nehmen". Lange zögerte er mit der Composition von Streichquartetten, und mehr als eine Symphonie blieb als Studie in seinem Pult verschlossen; auf das Drängen der Freunde antwortete er gewöhnlich, er habe zu viel Respect vor seinen großen Vorgängern, und mit einer Symphonie könne man heute „nicht spaßen". Diese Strenge gegen sich selbst, diese Sorgfalt im Kleinsten und Größten zeigt sich auch in der bewunderungswürdigen Arbeit der neuen Symphonie. Wenn sie sich vielleicht zu sehr zeigt und der Hörer über der erstaunlichen contrapunktischen Kunst, die unmittelbar zündende Wirkung vermißt, so kann man ihm nicht ganz Unrecht geben. Die neue Symphonie ist ein so ernstes, complicirtes, von gewöhnlichen Effecten so weit absehendes Werk, daß es sich schnellem Verständniß nicht gleich entfaltet. Das ist immerhin, wenn auch kein Fehler, doch ein Mißgeschick, für den ersten Augenblick wenigstens. Die nächsten Wiederholungen werden es tilgen. Grillparzers Bekenntniß: „Ich wollte allerdings Effect machen, aber nicht auf das Publikum, sondern auf mich selbst," könnte als Wahlspruch auf der Symphonie von Brahms stehen. Sie gehört, das leuchtet sofort auch dem Laien ein, zu den eigenthümlichsten und großartigsten Werken der Symphonien-Literatur. Der erste Satz fesselt durch sein leidenschaftliches Pathos, sein faustisches Ringen, zugleich durch die ebenso reiche als strenge contrapunktische Kunst. Das Andante besänftigt diese Stimmung in langgezogenem, edlem Gesang, der im Verlaufe allerdings überraschende Unterbrechungen erleidet. Das Scherzo (ein **Allegretto grazioso** im Zweiviertel-Tact) dünkt uns nicht auf gleicher Höhe mit den übrigen Sätzen, das

Thema entbehrt des melodischen und rhythmischen Reizes, das Ganze der Lebendigkeit; der tonlos abschnappende Schluß wirkt vollends befremdend. Der vierte Satz beginnt gleich höchst bedeutend mit einem Adagio in C-moll; aus dunklen Gewitterwolken hebt sich klar und süß ein Gesang des Waldhorns in C-dur über tremolirenden Violinen. Da zittern alle Herzen mit den Geigen um die Wette. Der Eintritt des Allegros mit seinem einfach schönen, an den Freuden-Hymnus der Neunten Symphonie erinnernden Thema ist überwältigend, und höher, immer höher schwingt es sich empor bis zum Schlusse. Mit den Worten, daß kein Componist dem Styl des späteren Beethoven so nahe gekommen sei, wie Brahms in diesem Finale, glaube ich keine paradoxe Behauptung, sondern eine einfache, kaum anfechtbare Thatsache zu bezeichnen. Ein hohes Lob, das aber keineswegs einem Componisten alle Vorzüge oder gar alle im höchsten Maße zuspricht. Jede große Einseitigkeit wird ja mit dem Zurücktreten von Vorzügen auf der andern Seite erkauft. Mozart wäre nicht Mozart, Weber nicht Weber, wenn sie zu ihren eigenen Reizen auch noch die Erhabenheit und Tiefe Beethovens besäßen. Beethoven entbehrt wieder, und am meisten in seinen großartigsten Spätwerken, den zarten Duft, den melodischen Zauber, die zärtliche Innigkeit, durch die uns Schumann und Mendelssohn so unmittelbar, ohne Mühen und Räthsel entzücken. In Schumanns kleiner D-moll-Symphonie und Mendelssohns „Italienischer", die wir beide ganz kürzlich hörten, weht ein süßer Zauber, ein berauschender Blüthenduft, wie er in Brahms Symphonie nur an wenigen Stellen, gleichsam verstohlen, athmet. Aber weder Mendelssohn noch Schumann knüpfen in ihren Symphonien an den späteren Beethoven an, wir könnten sie uns recht gut denken ohne die Voraussetzung von Beethovens dritter Periode. Weit eher biegen Mendelssohns und Schumanns Symphonien wieder zur Anschauungsweise

Haydns und Mozarts zurück und führen diese weiter. Die Quartette und die Symphonie von Brahms hingegen sind nicht zu denken ohne die letzte Periode Beethovens. Brahms hat sich in diesen ihm von Haus aus verwandten Vorstellungskreis ganz hineingelebt; er ahmt nicht nach, aber was er aus seinem Innern schöpft, ist ähnlich empfunden. So erinnert denn Brahms in dem eigenthümlich geistigen oder übersinnlichen Ausdruck und durch die schöne Länge seiner Melodien, durch die Kühnheit und Originalität der Modulationen, durch die polyphone Gestaltungskraft, vor allem durch den männlichen hohen Ernst des Ganzen an Beethovens symphonischen Styl. Man hat als einen Hauptcharakterzug das ethische Element in Beethovens Musik hervorgehoben, welche stets überzeugen, nicht blos erfreuen will. Dies sondert sie so auffallend von aller „Unterhaltungsmusik", womit wir noch keineswegs etwas künstlerisch Werthloses bezeichnen wollen. Diesen strengen, ethischen Charakter von Beethovens Musik, welche selbst im Frohsinn und Muthwillen einen ernsten Geist, eine dem Ewigen zugewendete Seele verräth, finden wir sehr entscheidend auch in Brahms. Jedoch auch von den Schattenseiten des späteren Beethoven lagert ein gutes Stück auf Brahms' neuesten Werken. Beethovens Styl ist zuletzt häufig unklar, verworren, willkürlich geworden; seine Innerlichkeit versank oft in ein launisches grüblerisches Wesen. Die schöne Klarheit, der melodische Reiz, die edle Popularität seiner ersten und zweiten Periode scheinen verschwunden; fast möchte man das Goethesche Motto umkehren und sagen: Was Beethoven im Alter wünschte (oder wir ihm wünschten), deß hatte er in der Jugend die Fülle. Zu einseitig scheint auch Brahms das Große und Ernste, das Schwere und Complicirte zu pflegen auf Kosten der sinnlichen Schönheit. Wir gäben oft gern die feinsten contrapunktischen Kunststücke (wie sie in Brahms' Symphonie

zu Dutzenden vergraben liegen) um ein Stück warmen Sonnenscheins, bei dem uns das Herz aufgeht. Drei Elemente, welche in der modernsten deutschen Musik eine große Rolle spielen, verwendet Brahms mit auffallender Vorliebe: die Synkope, den Vorhalt und die Gleichzeitigkeit verschiedenartiger Rhythmen und Tactarten. In diesen Punkten, der Synkope namentlich, dürfte Brahms kaum mehr weiter gehen, als er in neuester Zeit gegangen. So hätten wir uns denn auch unsere kleinen Bedenken vom Herzen geredet und können in den freudigen Ton, in dem wir begonnen, wieder einfallen. Die neue Symphonie von Brahms ist ein Besitz, auf den die Nation stolz sein kann, auf lange hinaus ein unausgeschöpfter Born ernsten Genusses und fruchtbaren Studiums.

C. Saint-Saëns.

Im Vordergrund unseres Concertlebens stand über eine Woche lang Camille Saint-Saëns. Schon bei früheren Anlässen haben wir uns mit diesem Componisten beschäftigt und seine hervorragende Stellung in der Pariser Musikwelt bezeichnet. Er hat sich dort durch sein Talent so sehr in Respect gesetzt, daß sogar das höchst exclusive Conservatoriums-Concert Compositionen von Saint-Saëns aufzuführen sich gezwungen sieht. Obwohl das Pariser „Conservatoire“ nicht wie die Londoner „Concerts of ancient music“ statutenmäßig die Compositionen aller Tondichter zurückweisen muß, die nicht wenigstens seit dreißig Jahren todt sind, so nähert sich seine Praxis doch stark dieser Tendenz. Berlioz hat vergebens um Einlaß gepocht in diesen Tempel des Classicismus. In neuerer Zeit hat er sich ausnahmsweise auch einigen wenigen Modernen geöffnet; neben Félicien David und Theodor Gouvy ist der viel jüngere Saint-Saëns wohl der Einzige, dem das Conservatoire zeitweilig ein Plätzchen zwischen Rameau und Haydn oder Mozart ver-

gönnt. Und daran thut es wohl, denn die Franzosen, fast nur für theatralische Musik begabt, sind arm an Instrumental-Componisten. Man kann (von dem längstvergessenen Symphonienzopf Gossec abgesehen) Berlioz den ersten Orchester-Componisten Frankreichs nennen, der Zeit und dem Range nach. Nach ihm ist Saint-Saëns der erste Franzose, überhaupt der erste nichtdeutsche Componist, der in reiner Instrumental-Musik Werthvolles und Eigenthümliches schafft und damit über Frankreich hinaus Erfolge gewinnt. Offenbar hat Berlioz stark auf ihn eingewirkt, wie die Programm-Musiken („Todtentanz", „Phaëton", „Omphale") beweisen, und außer diesen noch gewisse orchestrale Lieblingseffecte, welche direct auf Berlioz hinweisen, wie die reichliche Verwendung von zwei Harfen, die häufigen Geigen-Pizzicatos ꝛc. Man thäte aber sehr Unrecht, Saint-Saëns für einen Nachahmer oder Fortsetzer von Berlioz zu halten. Berlioz ist, um ein Schlagwort zu gebrauchen, ein exceptioneller Componist, Saint-Saëns ein universeller. An genialer Eigenart hinter jenem zurückstehend, ist doch Saint-Saëns ein besserer Musiker als Berlioz, welcher, streng genommen, mit musikalischen Elementen dichtete. Berlioz war bei aller Genialität verloren, sobald er sich nicht an einen poetischen Stoff, ein Sujet, lehnte; verloren, wenn er auf den berückenden Effect seiner Orchesterfarben verzichten sollte. Nie hätte er ein Werk so rein musikalisch in Form und Inhalt, wie Saint-Saëns' Trio oder Quintett, zu stande gebracht. Und das macht uns die Erscheinung des jungen Franzosen so erfreulich und achtungswerth, daß er durch ernste Arbeit rasch zu einem universellen Standpunkt emporgestiegen und nicht an dem verführerischen Vorbilde einer französischen Specialität hängen geblieben ist. Ein geregelter Bildungsgang und sein dem Excentrischen im Grunde abholdes Naturell entzogen ihn dieser Gefahr. Berlioz war höchst einseitig, nicht nur in eigener Production, sondern auch in seiner Empfänglich-

keit für Fremdes. Ihn hat immer nur das „Poetische“ in der Musik angezogen, zunächst das Poetische von stark dramatischer Färbung. Er schwärmte nur für Gluck, Weber und Beethoven; die classische Heiterkeit des musikalischesten aller Componisten, Mozarts, ließ ihn ebenso kalt, wie der combinatorische Tiefsinn Bachs. Saint-Saëns hingegen hat sich zumeist an Bach gebildet, den er auswendig kann auf der Orgel wie auf dem Clavier. Mit Leidenschaft vertiefte er sich dann in die Werke der übrigen deutschen Meister, von denen Schumann das lauteste Echo in ihm weckte. So ganz an deutscher Musik herangebildet und dabei doch ganz Franzose geblieben: das ist der eigenthümlichste Reiz an Saint-Saëns. Weder Tiefe und Ursprünglichkeit der Gedanken wollen wir ihm nachrühmen, noch eine reiche melodiöse Ader, ebensowenig seelenvolle Innigkeit, deren Mangel sich am deutlichsten in seinen Adagios verräth; aber Geist, Witz, glänzende Wirkung und sprühende Lebendigkeit walten in seinen Compositionen, die überdies eine eminente Geschicklichkeit in der Mache, eine meisterliche Beherrschung aller Ausdrucksmittel auszeichnet. Während seiner kurzen Anwesenheit in Wien hat Saint-Saëns uns zwei symphonische Dichtungen, zwei Clavier-Concerte und ein Quintett vorgeführt. Diese Productivität eines ernsten, geistreichen Componisten von eigenthümlicher Physiognomie und glänzender Technik scheint uns für unsere in der Instrumental-Musik so sterile Epoche so erfreulich, daß wir uns nicht dazu bequemen können, nergelnd und maßleidig die Mängel dieses Tondichters hervorzukehren, die doch von seinen Vorzügen entschieden überstrahlt werden. Den lebhaftesten Eindruck auf das Publikum machten die beiden symphonischen Tongemälde: „La danse macabre“ und „Phaëton“; sie mußten auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Es sind Programm-Musiken in einem fortlaufenden Satze, blendende Schilderungen, die nicht blos durch das poetische

Sujet, sondern auch durch die Einheit der musikalischen Idee und Form stramm zusammengehalten werden. Ein wenig Spielerei ist bei solchem Unternehmen kaum zu vermeiden; jedenfalls wird kaum ein Zweiter sie so effectvoll und geistreich zu gestalten wissen, wie Saint-Saëns. Der Anflug von Ironie, womit der Componist bei aller Vorliebe für den zu bearbeitenden Stoff doch zugleich über demselben steht und es so vermeidet, durch übertriebenes Pathos den Hörer ärgerlich und sich selbst lächerlich zu machen, bildet einen bemerkenswerthen Charakterzug seines „Todtentanzes“ und seines „Phaëton“. Es liegt darin etwas von der feinen Ironie, mit welcher Gottfried Keller seine köstlichen „Legenden“ erzählt. In seinen Clavier-Concerten (Es-dur, op. 29, und D-dur, op. 17) begegnen wir neuen Formen und neuen effectvollen Passagen; daß die Bravour des Spielers (allerdings ohne den veralteten Tummelplatz der „Cadenz“) darin in vollem Lichte glänzt, finden wir in der Ordnung. Jede Gattung hat ihre eigenen Gesetze, und ein Concert soll keine Symphonie sein wollen. Auch in seinen Clavier-Compositionen ist Saint-Saëns ein durchaus moderner und doch kein Mode-Componist, ein „enfant du siècle“, dem es schwer wird, tief und erhaben, aber auch unmöglich, langweilig zu sein.

Ein von Herrn Anton Door virtuos gespieltes neues Clavier-Concert (G-moll, op. 22) von Camille Saint-Saëns läßt sich an Ideengehalt und Noblesse des Styls dem kürzlich gehörten Clavier-Trio nur sehr theilweise gleichstellen. Effectvoller ist das Concert allerdings, aber die Effecte klingen mitunter recht bizarr und materiell. Immerhin bleibt es ein Werk voll Esprit und nervöser Lebendigkeit, äußerst geschickt gemacht, melodiös ansprechend, häufig originell in seinen Clavier-Effecten und deren Combination mit dem Orchester. Charakteristisch für Saint-Saëns ist auch hier die Vereinigung des alten, figurirten und gebundenen Styls mit dem modernen — da

er Meister des Orgelspiels und modernster Franzose in einer Person ist, gelingt ihm diese Verschmelzung gut und natürlich. Gleich der Anfang: das Clavier beginnt Solo, über einen Orgelpunkt frei präludirend, ein modernisirter Sebastian Bach; da fällt das Orchester mit drei wuchtigen Schlägen ein und weckt gleichsam den Träumer zu Kampf und Arbeit auf. Dieser erste Satz scheint uns der bedeutendste von den dreien. Entgegen der allgemeinen Regel ist der erste Satz (G-moll) ein Andante. Als zweiter folgt ein Scherzo (Es-dur, Sechsachtel-Tact, etwas mendelssohnisch), als dritter ein Presto (G-moll), dessen Tonfeuerwerk sogar Beckenschläge nicht verschmäht.

Wir hörten ferner die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz. In seinen Memoiren erzählt der Componist von der ersten Aufführung dieser Oper in Paris, deren Ouvertüre einen übertriebenen Erfolg („un succès exagéré") hatte, während alles Übrige einstimmig und energisch ausgepfiffen worden sei. Bei uns war der Erfolg der „Benvenuto"-Ouvertüre nichts weniger als „exagéré"; sie fand nur mäßigen Beifall. Sehr begreiflich; denn wenn auch diese Composition, wie alles von Berlioz, ganz eigenthümlich und interessant ist, so fehlt ihr doch geradezu die musikalische Seele. Sie zëigt uns den geistreichen Franzosen nur von der Kehrseite. Wenn man die einleitenden ersten sechzehn Tacte hört mit ihrer kläglichen melodischen Armuth und harmonischen Ungeschicklichkeit, so möchte man sie einem Anfänger zuschreiben, und — keinem sehr talentvollen. Wie dann gesuchte Einfachheit mit lärmender Trivialität wechselt und schließlich alles in wüstem Spectakel sich austobt — es könnte uns den ganzen Berlioz für Lebenszeit verleiden. Ein seltsames Intervallen-Stolpern und -Springen vertritt hier die organische Melodie, und selbst die glänzende Instrumentirungskunst des Meisters wirkt hier nicht nach einem Ziele, in einem strömenden Zuge, sondern versplittert sich machtlos auf unentscheidende Punkte. Manche Stellen klingen mehr wie

ein bloßes Probiren von Instrumenten und Instrumental-Effecten, als wie eine logische Entwickelung musikalischer Gedanken. Wie ungleich höher steht nicht Berlioz' Ouvertüre zum „Römischen Carneval", welche jener zu „Benvenuto Cellini" nicht nur in der Stimmung, sondern auch im ganzen Aufbau so nahe verwandt ist! Zwischen jener in Paris durchgefallenen später in Weimar (durch Liszt) wieder zu einigen Ehren gekommenen Oper und dem „Carnaval romain" besteht sogar ein directer Zusammenhang, indem Berlioz einen „Saltarello" aus „Benvenuto Cellini" zum Hauptmotiv dieser Concert-Ouvertüre verwendet hat.

Mit Spannung erwartete man eine Ouvertüre zu Shakespeares „Romeo und Julie" von Tschaikowsky. Der Componist gehört zu den Spitzen des musikalischen jungen Rußland; in Petersburg hat er mit einer Oper, mehreren Orchester- und Kammermusiken Erfolge errungen, in Deutschland wenigstens flüchtige Aufmerksamkeit durch einige pikante Claviersächelchen erregt. Wie das ganze junge Rußland (dem ja Rubinstein als ein halb überwundener Classiker gilt), so ist Tschaikowsky natürlich Zukunftsmusiker. Von vielen seiner Anhänger wird er als zweiter Beethoven begrüßt, ein Titel, mit welchem man seit Liszt recht freigebig zu werden beginnt. Wir haben schon einen zweiten solchen „zweiten Beethoven" aller Reussen in Herrn Rimsky-Korsakoff kennen gelernt — beide mit sehr gemischten Empfindungen. Gerne lassen wir uns Unform, Maßlosigkeit und alles gefallen, was zum brausenden Jugendmost gehört, gährt nur wirklich darin die echte Leidenschaft der Jugend. Aber nichts finden wir seltener als gerade das bei unseren neuesten Dichter-Maler-Musikern; sie sind nüchtern, prunkend und raffinirt. Auch in Tschaikowskys Ouvertüre qualmt dieser kalte, glänzende Rauch, tost dieser erhitzte Lärm und ertödtet die Empfindung für die Hauptsache, den Blick für das Wesentliche. Das also soll „Romeo und

Julie" vorstellen? rufen wir enttäuscht am Schlusse der Ouvertüre. Da ist ja jedes beliebige Adagio von Mozart oder Beethoven eine passendere Illustration zu Shakespeares Liebestragödie! Offenbar ist es Julias Begräbniß, womit Tschaikowskys Tongemälde anhebt, ein feierlich einherschreitendes, halb choral-, halb marschartiges Andante in Fis-moll, das schließlich in ein wildes H-moll-Allegro mündet. Wir meinen, es ist der Leichenschmaus, bei dem viel Spirituosen vertilgt und zahlreiche Püffe ausgetheilt werden. Für eine Illustration der Veroneser Familienfehde klingt das Allegro doch etwas zu — russisch; man hört förmlich die Knutenhiebe in wuchtigen, an keinen Tact sich bindenden Schlägen niederfallen. In Petersburg sagt man wahrscheinlich poetischer: „So pocht das Schicksal an die große Trommel!" Acht besänftigende Tacte, mit welchen Bratsche und Englischhorn zu dem Gesangsthema in Des-dur hinüberlenken, sagen uns unzweideutig, daß wir vor der Liebesscene stehen — obendrein setzen die Geigen ihre Sordinen auf. Aber dieses aus dem Wechsel zweier dissonirender Accorde bestehende Motiv erinnert ungefähr an das Kratzen eines scharfen Messers auf einem Glasteller. Wie eine kalte Schlangenhaut läuft uns dieses Liebesglück über den Rücken. Zum Schluß vollführen Harfen-Accorde über einem monotonen Terzen- und Sextengezwitscher der Holzbläser eine Theater-Apotheose. Kaum brauchen wir ausdrücklich zu erwähnen, daß Tschaikowskys „Romeo"-Ouvertüre sich großartig ausdehnt, beinahe zu einer „symphonischen Dichtung" in Lisztschem Formate. Beiläufig gefragt, wie kommt es wohl, daß Shakespeares Liebestragödie dem symphonischen Geierblicke Liszts entgehen konnte? Vielleicht hielt rühmenswerthe Pietät für Berlioz ihn von diesem Stoff zurück? Oder wollte er seinen Jüngern doch ein und die andere berühmte Dichtung übrig lassen? Wir können das nicht entscheiden und wissen nur, daß wir während Tschaikowskys

Ouvertüre an die „Romeo"=Symphonie von Berlioz wie an eine überirdische Erscheinung zurückdenken mußten.

Größere Gegensätze standen selten nebeneinander, als im Philharmonie=Concert die Ouvertüre von Tschaikowsky und die „Orchester=Variationen über ein Haydnsches Thema" von Johannes Brahms. Dort eine Programm=Musik, die trotz des allbekannten Sujets uns fortwährend zu rathen giebt, was wohl diese und jene Stelle „bedeute" — hier das rein musikalische Denken und Formen, die auf sich selbst ruhende, durch sich selbst verständliche musikalische Schönheit.

Wir haben nun auch Richard Wagners neuen Festmarsch (componirt zur Eröffnung der Weltausstellung in Philadelphia) gehört. Daß Wagner einen glänzenden Marsch zu schreiben weiß oder wenigstens in seiner früheren Stylperiode zu schreiben wußte, das hat er im „Tannhäuser" und „Rienzi" bewiesen. Ganz verschieden davon, im Styl des „Tristan" und der „Walküre", bewegen sich die beiden späteren Huldigungsmärsche Wagners an den König Ludwig von Bayern und an Kaiser Wilhelm; Compositionen, welche selbst von seinen zurechnungsfähigen Anhängern schwer verdaut werden. Immerhin stehen sie beide an Erfindung und Ausführung noch hoch über den neuen Festmarsch, der, unsäglich prätentiös in Ausdehnung und instrumentaler Überladung, nicht einmal bescheidenen musikalischen Ansprüchen gerecht wird. Diese Abwesenheit jeder originellen Erfindung, jeder gesunden, zusammenhängenden Melodie hat etwas Grauenhaftes. Ein raffinirtes Bröckelwerk kleiner, unaufhörlich wiederholter, in allen Instrumenten herumgezerrter Motivchen; die schreckliche Allgegenwart einer gehämmerten Triole, die uns einen musikalischen Hauptgedanken ersetzen soll; ein Orkan losgelassener Instrumente — das alles täuscht doch keinen Augenblick über die innere Dürftigkeit dieser Composition. Rhythmisch ganz monoton und melodisch reizlos,

schiebt sie sich wie eine leblose, schwere Masse unförmlich weiter. Auffallend ist ein Charakterzug, welchen dieser amerikanische Festmarsch mit den zwei früher genannten gemein hat: die zerflossene Weichlichkeit und nervöse Sentimentalität, namentlich des Mittelsatzes, in dem all das chromatische Liebesstammeln, die Verzücktheit und Aufgelöstheit walten, die wir aus dem Vorspiel von „Tristan und Isolde" kennen. An „Tristan" erinnert auch die über immer dichter zusammenrückenden Dissonanzen und Vorhälten sich endlos hinausdehnende Steigerung, die schließlich unter dem Fortissimo aller Posaunen und Lärm-Instrumente platzt, wenn die Nervenqual ihren Höhepunkt erreicht hat. Diese stöhnende Exaltation in einem „Festmarsch" wiederzufinden, wird Amerikaner und Europäer gleichmäßig betroffen machen, klingt es doch fast, als sollte Philadelphia sammt der Weltausstellung nicht begrüßt, sondern kläglich zu Grabe geleitet werden.

Als Novität erschien eine 4 sätzige Symphonie von Heinrich Hofmann, „Frithjof" überschrieben, welche in Berlin und anderen deutschen Hauptstädten großen Beifall geerntet hat. Auch in Wien erlebte sie eine günstige Aufnahme. Jeder Satz wurde applaudirt und der anwesende Componist, ein junger Mann von sehr einnehmender Persönlichkeit und bescheidenem Auftreten, wiederholt gerufen. Herr Hofmann kann mit der Aufnahme wie mit der Aufführung seines „Frithjof" in Wien zufrieden sein. Mit diesem selbst kann es auch jedermann, dem ein klargedachtes, faßliches, sehr elegant gemachtes, insbesondere farbenreich instrumentirtes Werk als Symphonie genügt. Zu diesen Vorzügen kann man auch noch eine gewisse Frische der Empfindung hinzurechnen. Was wir daran vermissen, ist die Originalität der Ideen und der wahrhaft symphonische Styl. Die Composition ist mehr Theatermusik und würde eine ganz passende Einleitung und Entreacts zu einer Oper „Frithjof" abgeben. Ja manches

lingt geradezu wie eine Opernscene ohne Worte. Nur sehr vorübergehend hören wir jene echte, gesunde, objective Orchestersprache, zu der sich bei Mozart und Beethoven alle Instrumente vereinigen; jeden Augenblick drängt sich ein Solo-Instrument, Clarinette, Cello oder Waldhorn, mit einer gefühlvollen Phrase oder einer dramatischen Cadenz hervor. Leitmotive aus den ersten Sätzen kehren „bedeutungsvoll" im letzten zurück. Und nicht blos an den Opernstyl im allgemeinen werden wir gemahnt, in der Clarinett-Melodie des ersten Satzes tritt uns Gounods „Julia" leibhaftig entgegen, und mehr als eine Stelle, die uns bekannt vorkommen will, antwortet mit Wagners Worten: „Bin Lohengrin genannt." Man braucht kein Reminiscenzenjäger zu sein, um an dem Oboë-Motiv, das im sechsundzwanzigsten Tact des Adagios über tremolirenden Bässen auftaucht, eine starke Erinnerung an Schumanns C-Symphonie zu finden, der zahlreichen Anklänge an Mendelssohn und Gade nicht zu erwähnen. Das Opernhafte steigert sich in dem Scherzo fast zum Balletmäßigen, spielen doch Glockenspiel und kleine Trommel eine Hauptrolle darin. Effect macht das allerdings und in gewissem Sinne die ganze „Frithjof"-Symphonie. Als ein Erstlingswerk läßt dieselbe weitere, vielleicht zu voller Selbständigkeit führende Fortschritte des talentvollen Componisten hoffen.

Der Beethoven-Tag und das Beethoven-Monument.

Das Hofoperntheater ging diesmal voran mit seiner Gedenkfeier für Beethoven. Beethovens Geburtstag — jetzt auf den 16. December richtiggestellt, während man früher irrthümlich den 17., den Tag der Taufe, feierte — brachte uns den „Fidelio" mit trefflicher Besetzung, bei Beleuchtung des Zuschauerraumes und geziert (wenn man so sagen darf) durch eine Aufführung von Liszts „Beethoven-Cantate".

Diese Festvorstellung kam um so willkommener, als ihr Reinertrag dem in Wien zu errichtenden Beethoven-Monumente gewidmet war.

Das Beethoven-Monument! Die erste Idee dazu reicht so weit zurück, daß man nicht weiß, ob man sich freuen soll über das ehrwürdige Alter eines so guten Vorsatzes, oder sich schämen ob seines langen, nur selten und leise unterbrochenen Schlafes. Den jüngsten starken Anlaß gab bekanntlich das Beethoven-Jubiläum (1870) und seine Feier in Wien. Nachdem die himmlischen Accorde und die gräßlichen Phrasen verklungen waren, mit welchen das Beethovenfest die Luft erschüttert hatte, schien wieder eine Generalpause einzutreten in der Agitation für das Monument. Wem verdankt Beethoven heute den neuesten, kräftigsten Anstoß? Wir glauben Friedrich Schiller. Die Enthüllung der Schiller-Statue in Wien wirkte wie die Präsentation eines oft prolongirten Wechsels auf Beethoven. „Steh', Wanderer, und frage!" so schien das Erzbild Schillers jedem Fremden zuzuflüstern, ob denn wirklich Haydn, Mozart, Beethoven hier in ihrer eigensten Residenz kein Monument besitzen? Die Errichtung eines Schiller-Denkmals ehrt Wien ohne Frage, und keine Zusammenstellung, sei es mit unseren ruhmreichsten Namen, soll uns zu einer Wendung verführen, welche das Recht und die Schönheit jener Huldigung antastet. Stand ich doch allezeit zu der Überzeugung, daß ein großer Dichter wie Schiller oder Goethe, die geistige Cultur seines Volkes mehr gefördert habe, als alle Tondichter zusammen, so unermeßlichen und unmittelbaren Genuß wir diesen verdanken. Das sind weit ablenkende Fragen; uns berührt nur die allernächste, die eine, welche der Moral-Philosoph unter „Collision der Pflichten" einreiht. Unter mehreren zweifellosen Pflichten, die zugleich nicht erfüllt werden können, sind dringendste und minder dringende zu unterscheiden; wir haben nähere und ferner-

stehende moralische Interessen, zwischen denen wir wählen müssen. Auch in der Errichtung von Monumenten. Jede musikliebende Stadt würde nur ein schönes Recht ausüben, wenn sie Mozart oder Beethoven, ihren und unser aller Wohlthätern, ein Denkmal errichtete. Aber wie würde es uns vorkommen, wenn in Frankfurt Mozart ein Denkmal hätte und Goethe keines, wenn Stuttgart eine Beethoven-Statue besäße und kein Schiller-Monument. Der Grund und Boden, dem ein großer Genius entsproß, auf dem er lebte und wirkte, begründet die tiefste Zusammengehörigkeit, den stärksten Besitztitel. Mozart und Haydn, geborene Österreicher und Wiener Bürger, machten Wien zur musikalischen Hauptstadt von Europa. Beethoven, der als unbekannter junger Mann nach Wien pilgerte, um es nie wieder zu verlassen, gehört Wien an mit seiner ganzen Kunst und fast mit seinem ganzen Leben, der guten Stadt Bonn nur mit seiner Wiege und seiner Schulbank. Bonn aber beeilte sich mit seinem Beethoven-Denkmal mit vollem Rechte, gerade so wie München mit der Statue Glucks, der als Knabe schon nach Böhmen kam, dort erzogen wurde, und München in seinem Leben nicht betreten hat. Wenn wir Glucks Aufenthalt in Paris, das er ohne seine Wiener Verbindungen und Erfolge niemals erreicht hätte, noch so hoch anschlagen — er gehört doch ohne Frage Wien an. Wie rasch und geschickt München große Männer sammelt auf seinen Plätzen, ist bekannt; es hat auch dem daselbst verstorbenen Niederländer Orlando Lasso eine Statue gesetzt. Im Gegensatze dazu besitzt Wien so viele eigene Tondichter, daß es nicht weiß, für welchen es den Meißel zuerst ansetzen soll — Tondichter obendrein, die es gottlob gar nicht nöthig haben. Mit dem jetzt wieder zunehmenden Denkmal-Errichtungsfieber sympathisiren wir übrigens sehr wenig. Wir verlangen die Monumente so dringend nicht für den Ruhm der Todten,

als im Interesse der Lebenden: des Bildhauers, der sein Talent bewähren, der Stadt, die sich damit zieren soll. Für die todten Celebritäten selbst fühlen wir stets eine leise Besorgniß; meistens werden sie zu einer Zeit in Erz oder Stein verewigt, da man bereits anfängt, sie in Fleisch und Blut zu vergessen. Mit der Errichtung des Denkmals kauft sich die Nachwelt, wie mit mancher Pflicht der Pietät, nur zu gerne los von den tieferen Mahnungen des Herzens. Hat einmal der Dichter, der Tonkünstler sein Denkmal, so werden wir leicht sorgloser gegen seine Werke und gegen unsere Pflicht, sie fortwährend lebendig zu erhalten. Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven leben fort trotz ihrer Monumente — aber die vielen anderen! Jean Pauls Denkmal in Bayreuth wurde errichtet, als man anfing, ihn selbst nicht mehr zu lesen. Und das allerneueste Monument, das Bellinis in Catania? Es blickt auf ein junges Italien, das seine Opern bald nur vom Hörensagen kennen wird. Ein wahres Glück, daß Monumente so kostspielig sind und niemals so zahlreich ausgetheilt werden können, wie Orden — sie hätten bald dasselbe Schicksal.

Die Beethovenfeier im Hofoperntheater wurde eingeleitet mit der Cantate, welche Liszt zur Säcularfeier Beethovens componirt hatte und zum erstenmal bei der Tonkünstler-Versammlung in Weimar im Jahre 1870 aufführen ließ. Welch großes, fast hoffnungsloses Unterfangen, Beethoven feiern zu sollen — mit Musik! Mit seiner eigenen allenfalls. Das scheint auch Liszt anfangs empfunden zu haben; er bringt als Instrumental-Einleitung das variirte Andante aus Beethovens B-dur-Trio, op. 97 — geistreich und pikant orchestrirt, wie wir von Liszt solche coloristische Arbeiten gewohnt sind. Die eigentliche Cantate schließt sich unmittelbar an. Die Dichtung, an sich schon übel genug, behilft sich mit lauter kindischem herkömmlichem Plunder von Visionen und dergleichen. Ein Chor von (nicht näher bezeichneten) Leuten steht Nachts am

Rhein, sieht da einen hellen großen Stern und hört ein wunderbares Klingen. Wer vermag den „Wunderschein zu deuten"? Der ehrwürdige Bariton, der zuerst dieser Interpellation Rede stehen soll, gehört offenbar zu den „ältesten Leuten", die sich niemals an etwas zu erinnern wissen; „in allen meinen Tagen erschaut ich nie das Licht," antwortet er und deutet auf einen besser informirten, wahrscheinlich noch älteren Greis. Der weiß es natürlich, und so erfahren wir denn endlich, was wir vor dem ersten Tact schon gewußt: es werde jetzt ein „Geist geboren, der Himmelsklang versteht", ein „melodischer Prophet" u. s. w. Der ganze Zauber und Reichthum Beethovenscher Musik wird nun durch Lisztsche Chor- und Sologesänge geschildert, welche mit Zauber oder Reichthum nicht das Mindeste gemein haben. Der Frauenchor und das Sopran-Solo zu Anfang der Cantate bestreben sich möglichster Einfachheit, hingegen entwickeln die folgenden Gesänge des Baritons und des Basses einen wahren Wetteifer in unsangbaren Intonationen, haarsträubenden Harmonien und aufgebauschten Phrasen. Zum größten Theil sind beide melodische Doppelgänger des salbungsvollen Landgrafen auf der Wartburg. Auf das Stichwort „Symphonie" intonirt Liszt das Hauptthema der Eroica, ein guter Einfall und ein gutes Thema, welche aber leider bald verschwinden, um einem sehr gewöhnlichen Schlußchor platzzumachen. Der Charakter der ganzen Cantate ließe sich kurz bezeichnen als eine mit vielen kleinen Gräueln aufgeputzte Alltäglichkeit.

Virtuosen.

Therese Zamarra.

„O Harfe, sagenreiches Instrument!
Vom Land der Sagen bist du nun getrennt:
Du hingst bestaubt an Babels Trauerweide,
Homer und Ossian, du kanntest beide!
Das ist vorbei! Du bist ein Bettelweib,
Dem Meßgewühl ein kurzer Zeitvertreib."

So beginnt Karl Beck eine gedankenreiche Apostrophe an die Harfe und betrauert deren Herabsinken von ihrer alten poetischen Königswürde zum Dienst des Bänkelsangs. In dieser Klage ist eine Mittelstufe übersprungen, die allerdings der Poet nicht brauchen kann: die Harfe als Concert-Instrument. Die moderne Musikcultur hat der Harfe ein stattliches Asyl geöffnet, das freilich von Psalmen und Bardengesängen weit abliegt, aber auch weit von der Dorfschänke. Trotzdem verschwindet die Harfe auch im Concertsaal immer mehr und mehr, ist im Salon wie in der Stube vollständig vom Clavier verdrängt und siedelt sich heute nur an einer Stelle fest, wo sie vor fünfzig Jahren kaum als Fremdling zugelassen war: im Orchester. Seit Meyerbeer und Halévy prangt die Harfe (zuerst von den Franzosen, vorübergehend schon von Lesueur und Méhul, zu dramatischen Zwecken verwendet) als stabiles Orchester-Instrument in der Großen Oper; Berlioz führte sie glänzend in die Symphonie ein. Unser Concert-Publikum hatte jüngst Gelegenheit, an zwei aufeinanderfolgenden Tagen Licht- und Schattenseite dieses Instruments durch unmittelbare Vergleichung zu beurtheilen. Zuerst entzückten uns bei den Philharmonikern die reizenden Harfen-Effecte in Berlioz' genialer Instrumentirung der „Aufforderung zum Tanze". Tags darauf erklang die Harfe als selbständiges Concert-Instrument unter den virtuosen Händen von Charles Oberthür aus

London und die Wirkung war — Langweile. In dem Organismus des Orchesters an ihren rechten Platz gestellt oder als Begleiterin des Gesanges, rauscht die Harfe zauberisch, wie ein goldener Regen, durch das irdischere Klangwesen; als Solo-Instrument des Virtuosen übt sie ihren poetischen Reiz nur wenige Minuten lang, dann verliert sie Tact für Tact ihren Zauber und steht schließlich in prosaischer Armuth da. Arpeggien bleiben nun einmal Anfang, Mitte und Ende des Harfenspiels, mögen sie noch so sinnreich gemischt, jetzt kraftvoll aus der Tiefe aufstürmen, dann in schwindelnder Höhe versäuseln. Müde und zerstreut durch diese sich vergeblich anstrengende Monotonie, sagen wir uns nach jedem Harfenconcert: das ist ein begleitendes, kein melodieführendes, kein selbständiges Instrument! Wodurch die Harfe, diese schöne arme Prinzessin uns jedesmal erfreut, das ist zunächst ihre edle, prachtvolle Gestalt. An äußerer Schönheit läßt dieses Tonwerkzeug alle anderen weit hinter sich. Nur die neue, musikalisch unschätzbare Vervollkommnung durch sieben Pedale beeinträchtigt ein wenig die malerische Harmonie der alten Harfe und zwingt den Spieler zu einem abwechselnden Arbeiten mit beiden Füßen, das an das Velocipede erinnern kann. Die Schönheit des Instrumentes macht, daß wir nicht gern einen schwarzbefrackten Herrn daran hantiren sehen, sondern unter dem goldglänzenden feingeschwungenen Hals der Harfe auch eine entsprechende poetische Erscheinung erwarten: ein junges Mädchen. Dieses Verlangen ist jedoch keineswegs vom formalen Schönheitssinn allein dictirt; es entspringt wie dem des Malers auch dem Bedürfniß des Tonkünstlers, der die musikalische Unvollkommenheit der Harfe empfindet. Die rein musikalische Befriedigung aus der Harfe ist so gering, daß ein zweiter ergänzender Reiz von außen dazutreten und die Langweile des Ohres durch einen Augentrost lieblich vertuschen muß. Und daran ließ es Fräulein Therese Zamarra nicht fehlen, deren Harfenconcert

uns zu diesen Betrachtungen verleitet hat. Es war das erste selbstständige Concert dieser jungen anmuthigen Künstlerin, welche durch einzelne Vorträge sich längst als fertige Virtuosin bewährt hat.

F. Busoni.

„Wüchsen die Kinder in der Art fort, wie sie sich andeuten, so hätten wir lauter Genies." Mit diesem Satz aus Goethes „Wahrheit und Dichtung" ist das Trügerische in der so vielverheißend raschen Entwicklung der Kinder schlagend bezeichnet. Und nicht blos bei Normalmenschen, auch bei Wunderkindern trügt der Schluß auf eine unausbleibliche Weiterentwicklung in gleicher Progression — Sechse treffen, Sieben äffen! Unter den Wunderkindern sind wieder die musikalischen besonders unzuverlässig. Frühgenies, die auch später noch Genies bleiben und große Meister werden, wie Mozart und Mendelssohn, ragen als Seltenheiten empor aus der Schaar von Wunderkindern, bei denen das Wunder aufhört mit der Kindheit. Man braucht nur in den Wiener Concert-Programmen von 1830 bis 1850 zu blättern — welche Menge von kleinen Tonmirakeln beiderlei Geschlechts, welche, anscheinend zur Meisterschaft prädestinirt, sich trotzdem ruhmlos in der Alltäglichkeit verliefen. Es wird wohl selten ein aufgeweckter kleiner Junge ins Conservatorium gethan, von dem nicht seine Eltern glauben, vielleicht mit einigem Grunde glauben, er sei ein künftiger Paganini. Ein Glück, daß die meisten sich darin täuschen; denn wenn all diese Absichten und Hoffnungen erfüllt würden, hätten wir lauter Paganinis und kein Orchester mehr. Immerhin bleibt früh entwickelte technische Fertigkeit auf einem Instrument noch weit verläßlicher, als vorzeitiges Aufdämmern schöpferischen Talents. Kleine Compositionsversuche, auffallend, ja erstaunlich in zartem Alter, führen häufig nicht weiter, als zu großen Compositionsversuchen; das niedliche leuchtende Wunder wird allmählich

zum dunklen Ehrenmann, das Bild von Raupe und Schmetterling kehrt sich um.

Solche Erfahrungen warnen uns, zu prophezeien, es müsse aus dem neunjährigen Busoni, der hier mit schönem Erfolge concertirt hat, ein großer Tonkünstler werden. Aber vielversprechende Anlagen darf man ihm getrost zugestehen, die herzlichsten Wünsche ihm für seine Laufbahn mitgeben. Sein Clavierspiel giebt Zeugniß von echt musikalischer Empfindung und einem ungewöhnlichen Gedächtniß. Die von dem Kleinen componirten Clavierstücke sind sämmtlich kurz, wie es einem noch halbflüggen Talent ansteht, kurz und gut, und auch wieder nicht so gut, daß man die Hilfe eines Meisters argwöhnen müßte. An ermunternder Anerkennung hat er vorläufig genug eingeerntet, um muthig an die Arbeit zu gehen, an ruhige, gesammelte Arbeit für mehrere Jahre. Zu den Gefahren einer glänzenden Frühreife gehört in erster Linie die Gewöhnung an leicht errungenen, schmeichelnden Applaus.



1877.

„Die 7 Todsünden", Oratorium von A. von Goldschmidt.

Orchesterconcerte.

Akademien des Pensionsfonds. — Herbecks Symphonie mit Orgel.

Kammermusik.

Brahms Sonate op. 5. — Rubinsteins Clavier-Quintett in G-moll.

Virtuosen.

F. Liszt. — Sarasate. — Sauret. — Allerlei Pianistinnen.





„Die sieben Todsünden."

Oratorium von Adalbert v. Goldschmidt.

Die christliche Theologie nennt „Todsünden" (im Gegensatze zu „läßlichen") diejenigen, welche den geistigen Tod, das heißt den Verlust des Gnadenstandes, nach sich ziehen, und verzeichnet deren bekanntlich sieben: Hochmuth, Geiz, Wollust, Zorn, Völlerei, Neid und Trägheit des Herzens. Die Darstellung dieser Todsünden hat der Dichter Robert Hamerling infolge Aufforderung des Herrn Adalbert Goldschmidt in Wien zum Gegenstande eines Textbuches gemacht, das von dem Besteller in Oratorienform componirt und von dem Personal des Hofoperntheaters hier aufgeführt worden ist. Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste könnte man als „Prolog in der Hölle" bezeichnen. Der Fürst der Finsterniß hält eine Art Ministerrath, in welchem er von seinen „sieben ersten Dämonen" sich Bericht erstatten läßt über ihre Thätigkeit auf der Erde. Es rühmen sich nun nacheinander die einzelnen Todsünden des Bösen, das sie unter den Menschen angerichtet haben. Jeder der geehrten Vorredner wird von den anderen sechs (oder, wie der Poet in merkwürdiger Zerstreutheit wiederholt anführt, von allen sieben Dämonen!) verhöhnt mit dem Refrain: „Was thust du groß?

Brüste dich nicht, wir thun noch mehr!" Die Siebenzahl schwingt sich schließlich zu neuem Wettkampfe im Bösen hinauf zur Erde. Die zweite Abtheilung schildert in einer Reihe lose aneinandergefädelter Scenen die Leistungen der sieben Todsünden. Zuerst verführt der Dämon der Trägheit eine Schaar müder Pilger, „sich hinzulagern ins Moos, die Füße, die wunden, behaglich gelagert". Hier scheint der Dichter zu übersehen, daß die Kirche zwar die „Trägheit des Herzens" als Todsünde bezeichnet, aber keineswegs die Grausamkeit so weit treibt, ein Ausruhen wegmüder Pilger mit ewigen Höllenstrafen zu belegen. Schlegel nennt einmal die Faulheit das einzige Gut, das uns aus dem Paradiese zurückgeblieben sei. Nach der Trägheit operirt „das Pfauenrad der Hoffart und der Spiegel der Ichsucht" an einem Jüngling, der zärtlich mit der Geliebten lustwandelt. In den Wechselreden des Pärchens heißt es:

„Ich fröhnte dem stolzen ichsüchtigen Trieb,
Entselbstet nun segn' ich und preise die Liebe.
Dich liebend erkor ich, mir selber ersterb' ich."

(Ihr Edlen mögt aus diesen Worten lesen, wie Hamerling erkennt der Liebe reinstes Wesen!) Mit einer Schnelligkeit ohnegleichen macht die „Hoffart" den Jüngling seiner Braut abwendig; er verläßt sie schleunigst, denn „fern winkt das Glück". Nach dem Jüngling nimmt die Hoffart noch einen „Helden" in die Arbeit, macht ihn zum Kronenräuber und Tyrannen, was ihm eine Revolution zuzieht, aus der er zwar siegreich, aber vorgemerkt für die Höllenstrafen hervorgeht. Es kommt an die Reihe „die Habsucht", diese modernste aller Todsünden. Sie lehrt das Volk zuerst „neue Wege des mühelosen, raschen Erwerbs" und eröffnet hierauf selbst ein Geschäft mit der Devise: „Geld für alles". Den vierten Dämon, den Neid, thut der Dichter sehr kurz ab und ohne ihn eigentlich von der „Habsucht" recht zu unterscheiden. Der

Neid treibt bei Hamerling das Volk sofort zur Plünderung der Reichen. Ohne weitere Vermittlung setzt die nächste Scene an: der Dämon der Völlerei überrumpelt eine Schaar von Festgenossen. Sie ergießen ihren „bacchischen Wonnedrang" in folgenden überaus lieblichen und geschmackvollen Versen:

„O Bauch, o Bauch! Vieledler Theil,
Wir mögen gern dich pflegen! . . .
Der Kopf ist Arbeit, schwere Noth,
Du Bauch, du Bauch sei unser Gott!"

(Der echt wienerische Reim „Noth—Gott" verleiht dem Verse ein ganz apart patriotisches Geschmäckchen.)

Sobald die Bauchsänger hinreichend begeistert sind, um „aus dem Stiefel zu saufen", tritt die „böse Lust" zu ihnen. Dieser Dämon hat sich bereits im Vorspiel folgenderweise selbst charakterisirt: „Ich mische das Gift, das sickernd die Säfte durchfeucht mit Sünde. Ewig unselig, weil nimmer befriedigt, wälzt sich im Wüsten weichlich der Lichtsohn." O Wagner, der du nicht blos die Componisten, sondern bereits auch die Dichter verführst durch dein Beispiel! Daß selbst eine poetische Kraft wie Hamerling sich in so schauderhafte Verse verirrt! Der „Lichtsohn" unterliegt natürlich sofort der Menge „wonniger Weiber verlockender Leiber"; es kann jetzt nur noch der letzte Dämom folgen, Todsünde Nr. 7, der Zorn. Er hetzt die Völker zuerst gegen ihre Fürsten (worin ihm merkwürdigerweise der „Chor der Priester" beisteht), sodann nationenweise gegeneinander. Nun ist alles der Erde gleich gemacht, und ein Verzweiflungs-Chor, in dem die Menschen ihren Schöpfer und sich selbst verfluchen, schließt diesen zweiten, mit Gräuelthaten sehr freigebigen Theil des Oratoriums. Die dritte Abtheilung beginnt wieder höllenmäßig, mit einem Chor der Dämonen, endet jedoch, überraschend genug, mit seliger Versöhnung und Erlösung. Und wer rettet die an Leib und Seele versumpfte Menschheit, nachdem sie durch sieben Tod-

sünden geschleift wurde, deren jede einzelne die ewige Verdammniß nach sich zieht? Ein Sänger mit einer Harfe! Die Theologen dürften mit dieser ebenso wohlfeilen als schmackhaften Medicin kaum einverstanden sein — uns Nichttheologen verwundert wenigstens die seltsame Logik dieses Ausgangs. Der Harfner singt von Wahrheit, Schönheit, Liebe, sein „verwünschter Klang schafft den Dämonen Weh", den Menschen aber Wonne; schließlich erscheint persönlich „die Königin der Schaaren des Lichts", um den lyrischen Welterlöser „mit dem Kranzschmucke lohnend das Haupt zu krönen."

Hamerlings Gedicht ist trotz einiger farbenfrischer Bilder in der zweiten und mancher vornehmerer Gedanken in der dritten Abtheilung ein gar unerfreulicher, philosophisch-allegorischer Zwitter ohne Blut und Leben. Zum Glück sitzt der Ruhmeskranz bereits zu fest auf dem Haupte des Dichters von „Ahasver", als daß diese „Todsünden" ihn ernstlich lockern könnten. Unsere Bedenken gegen die Wahl dieses Stoffes richten sich überdies weit mehr gegen den Musiker, welcher ihn zu componiren unternahm, ja ihn eigens bestellte, als gegen den Dichter. Die Poesie beherrscht ein viel größeres Reich als die Musik und gebietet über ungleich reichere Mittel, wo es gilt, gerade die Nachtseiten der Menschheit, die Sünde, das Laster, überhaupt das Häßliche und Böse darzustellen. Es ist ein Mangel, ich glaube ein schöner, segensvoller Mangel der Tonkunst, daß sie das nicht kann, oder doch nur andeutungsweise und vorübergehend. Wie die Musik und die Architektur unter allen Künsten am wenigsten befähigt sind, komisch zu wirken, so sind sie ihrer ganzen Natur nach auch am beschränktesten in der Darstellung des Bösen und Häßlichen. Wie vermag die Musik den Neid, den Geiz, die Habsucht auszudrücken? Offenbar nur durch musikalisch Häßliches und Verzerrtes — inhaltlos, allgemein, ohne unterscheidende Charakteristik jeder einzelnen dieser „Todsünden". Zorn und Wollust

werden durch das Plus von leidenschaftlicher Bewegung, das ihnen innewohnt, der Musik leichter zugänglich sein, jedoch immer nur als vereinzelte Schlagschatten, welche die lichten Parthien des Gemäldes in doppelter Reinheit und Schönheit hervorheben. So und nur so haben alle großen Tondichter das moralisch Häßliche behandelt. Eine Oper, zusammengesetzt aus lauter Pizarros, lauter Bertrams, Mephistos und Ortruds, wäre eine die Parodie herausfordernde Verkehrtheit, genau so wie Goldschmidts Oratorium, das eine mit Teufeln garnirte Musterkarte menschlicher Laster und Verbrechen darzustellen unternimmt. Denn mit dem Schlusse der zweiten Abtheilung — darüber täuscht sich niemand — ist dies musikalische Todsünden-Gemälde eigentlich fertig und erschöpft, wie dessen coloristisches Vorbild von Makart. Der versöhnende Epilog mit dem gottgesandten Harfenisten erscheint als eine äußerliche Zuthat, Poesie der Verlegenheit, und könnte ohne weiteren Schaden wegbleiben. Hätte der Componist eine von den verderblichen Sünden zum treibenden Motiv einer Handlung gewählt, den Helden darein verstrickt und daraus errettet (etwa wie Wagner den Tannhäuser), so konnte er die Aufgabe noch künstlerisch lösen. Selbst wenn er alle sieben Todsünden nacheinander gegen einen interessanten und bedeutenden Helden zum Sturm commandirte, sei es infolge einer Wette, wie die Mephistos mit dem Herrn, sei es durch einen egoistischen Verführer, wie Bertram, oder durch das Wirrsal geselliger Verhältnisse — es ließe sich auch noch hören. Aber die sieben Todsünden als solche, philosophisch-abstract, um ihrer selbst willen zum Gegenstande einer großen Tondichtung zu machen, das ist selbst eine Todsünde gegen den heiligen Geist der Musik. Ein Componist, der sich ein solches Textbuch bestellt, wird uns von vornherein verdächtig als eine unmusikalische Natur, als ein Speculant mit falschen Effecten. Im Mittelalter hießen schon diejenigen Mysterien, in denen

vier Teufel spielten, „grande diablerie"; welcher Componist dürfte aber heutzutage mit sieben ernsthaften Teufeln anbinden? Wenn's noch ein Beethoven wäre, dessen Genie selbst in die tiefsten Abgründe sich hinabsenken konnte, ohne daß die Leuchte der Schönheit ihm erlosch! Was Michel Angelo in seinem furchtbaren „Jüngsten Gericht" wagen durfte, das darf der nächstbeste gewandte Dilettant nicht unternehmen wollen, und wenn wir eine Composition der „Sieben Todsünden" als eine titanische Laune Beethovens uns etwa gefallen ließen, so acceptiren wir sie darum noch nicht von Herrn Adalbert Goldschmidt.

Über die Musik des neuen Oratoriums wollen und dürfen wir uns kurz fassen: sie erschien uns durchweg als eine unselbständige, unschöne und übertriebene Nachahmung Richard Wagners. Originalität der Erfindung und gestaltende Kraft vermißten wir durchgehends, ja sogar natürliche Empfindung und den allereinfachsten Schönheitssinn. Hingegen offenbart die Partitur ein erstaunliches Vertrautsein, ja Verranntsein in alle Wagnerschen Ausdrucksweisen und Effectmittel. Schillers oft citirtes „Wie er sich räuspert 2c." trifft hier aufs Haar zu. „Aus Tannhäuser!" „Aus den Meistersingern!" „Aus der Walküre!" konnte man rechts und links flüstern hören. Aber auch wo keine direkten Reminiscenzen auftauchen, hören wir überall Wagners Stimme. Solch handgreifliche Nachahmung eines Meisters wirkt immer verstimmend, im vorliegenden Falle ist sie geradezu peinlich. Wagner hat sich seinen Styl geschaffen, der — gut oder übel — sein Eigenthum ist, das Eigenthum einer geistvollen, originellen Individualität, aus deren Empfinden er mit subjectiver Nothwendigkeit hervorquillt. Wer diesen Styl mechanisch nachahmt, ohne Wagners Geist und Wagners Kunst zu besitzen, wer ihn obendrein in seinen grellsten Effecten nachahmt, gleichsam nur den Schaum abschöpfend, der schafft eine Carricatur. Herr Goldschmidt plündert

die ganze musikalische Garderobe seines Meisters, zieht dessen Prunkgewänder alle übereinander an, aber was in diesen Kleidern steckt, ist nimmermehr ein Wagner, sondern höchstens dessen Zerrbild. Wir haben niemals im Laufe eines Abends so viel gräuliche Dissonanzen, so viel widerhaarige, unsangbare Melodien, plumpe Rhythmen und geschmacklose Orchester-Effecte gehört, wie in diesen „Todsünden". Charakteristisch ist die fortwährende Anwendung der Harfe, der Posaunen, der melodieführenden Pistontrompeten; dazu das wilde Gesäusel der tremolirenden Violini divisi, die vielen Pizzicatos, die tiefsten Lagen der Holzbläser, gar nicht zu reden von der aufdringlichen Thätigkeit der Triangel, Becken, großen Trommel und gestimmten Glöckchen. Diesen an rechter Stelle so wirksamen Reizmitteln ist nirgends der rechte Platz bereitet und aufgespart, vor lauter Effect macht nichts Effect. Der charakteristische Ausdruck war im großen und ganzen nicht fehlzugreifen: Häßliches und Schauerliches wird immer auf irgend ein Laster passen. Mit hunderttausend Todsünden stellt Herr Goldschmidt seine „Sieben Todsünden" her. Merkwürdig bleibt dabei sein Fehlgreifen in manchen Einzelheiten. Die Dämonen, die sich schadenfroh ihres Sieges rühmen („Wir haben bekämpft das feindliche Licht 2c.") singen langsam und traurig wie nach einer Niederlage; der Fürst der Finsterniß zerfließt, wenn er den Dämon der Trägheit commandirt, in elegischer Weichheit, und dieser Dämon selbst, anstatt die Pilger verführerisch zum Ausruhen zu locken, thut dies mit einem beängstigenden Gewinsel. Einen nicht üblen melodiösen Ansatz bringt der „Chor der Festgenossen", aber er ist in seiner Sentimentalität ganz unpassend für den „feurigen Hymnus" fröhlicher Gäste. Der Chor der Zecher: „O Bauch, o Bauch!" klingt bei Herrn Goldschmidt wie Grabgesang. Die ganze Scene der „Völlerei" sammt der sich anschließenden Schilderung der „bösen Lust" gehört poetisch und mehr noch musikalisch zu dem Widerwärtigsten, was wir

kennen. Der schwere Irrthum in der Wahl des Stoffes, einer Tragödie der „Sieben Todsünden", rächt sich hier. Denn die Völlerei, als das Habituellwerden eines auf Genuß gerichteten Triebes, läßt sich in der Kunst nur komisch behandeln. Unfreiwillig komisch wird Herr Goldschmidt dafür an manchen Stellen, sowohl durch musikalisches Gesichterschneiden, als durch falsche Text-Auffassung. Den Chor des empörten Volkes: „Rache, Rache!" würde ohne Einblick ins Textbuch jeder für ein reuiges Gebet halten. Im Ton mitleidigster Trauer, anstatt mit jubelnder Schadenfreude, melden am Schluß der zweiten Abtheilung die Dämonen, daß nun „zur Stätte des Elends geworden der Erdkreis" — genau so wie eine Weile darauf der „Chor der Menschen" seine entgegengesetzte Empfindung über diesen Untergang ausdrückt. Doch wozu sich noch an Einzelheiten stoßen, wo das Ganze so absolut unerquicklich, so einheitlich verfehlt ist? Wir sind sogar in Verlegenheit, ob Herrn Goldschmidt überhaupt Talent zugesprochen werden kann — nach seinen „Sieben Todsünden" jedenfalls nur ein äußerliches Talent des Aneignens und Nachahmens.

Orchesterconcerte.

Ursprünglich war für die Akademie des Hofopern-Pensionsfonds eine interessante Novität bestimmt, auch bereits annoncirt: ein Requiem von Gounod. Es ist dies eine frühere Arbeit des Componisten, welcher sie während seines ersten Aufenthalts in Wien in der Karlskirche am 2. November 1842 zur Aufführung brachte. Die Reproduction dieses gleichsam neuentdeckten Werkes eines seither berühmt und in Wien beliebt gewordenen Tondichters mochte sich für die Akademie des „Pensionsfonds" empfehlen. Trotzdem verzichtete man in letzter Stunde darauf und setzte an Stelle von Gounods schwacher Jugendarbeit Beethovens gigantisches Meisterwerk: die

Neunte Symphonie. Wir armen Kritiker sollen nun einmal kein Glück haben. Wir freuen uns, eine interessante Curiosität unter die Feder zu bekommen, und man giebt uns lauter Meisterwerke classischer Componisten. Wir machen leider keinen Scherz, indem wir uns solcher Verderbtheit anklagen. Jede fachmännische Thätigkeit macht bis zu einem gewissen Grade einseitig; so wie der Arzt mehr Interesse nimmt an einem „interessanten Fall", als an dem ehrenwerthesten Gesunden, so fragt der Musik-Kritiker mehr nach der Neuheit eines Programms, als nach seiner Classicität. In der Jugend sind wir noch nicht so schlecht, aber durch lange Praxis geräth ein Bruch, ein Zwiespalt in das Gemüth des Kritikers. Die eine Hälfte unseres Wesens, die rein menschliche, unverdorben musikalische, freut sich, wenn sie die „Zauberflöte" oder die Pastoral-Symphonie hören kann; die andere, kritische, rennt zu Liszt und Wagner. Wir Kritiker werden Egoisten im Interesse unserer Leser und sehen ein Programm weniger darauf an, ob es uns Genuß, als ob es uns Stoff zum Schreiben verspreche. Stoßen wir in dieser Bedrängniß auf eine Akademie voll Haydn, Mozart und Beethoven, so möchten wir wie jener hungrige Schiffbrüchige, der einen Sack voll Lebensmittel zu erhaschen glaubte, traurig ausrufen: Ach, es sind nur Perlen!

Panier und Kennzeichen unserer Concertsaison ist die lebendige Erinnerung an Herbeck.* Bis zur Stunde erschien jede große Musikaufführung zugleich als eine Gedächtnißfeier für den geliebten Todten. Wie der große Cid, als Leiche aufs Pferd gesetzt, noch eine Schlacht gewann, so zieht jetzt Herbecks Schatten als Held und Sieger vor seinen treuen Schaaren. Sein Geist wandelte den Concertsaal zur

* Johann Herbeck, Hofkapellmeister und Artistischer Director der „Gesellschaft der Musikfreunde", war am 28. October 1877 gestorben, 46 Jahre alt.

Kirche, als die Notabeln der Wiener Tonkunst daselbst Mozarts Requiem für Herbeck, den braven, von allen betrauerten Menschen anstimmten.

Die im Philharmonischen Concert aufgeführte D-moll-Symphonie von Herbeck ist seine letzte Composition und in bezug auf Gediegenheit und Concentration der musikalischen Arbeit eine seiner hervorragendsten. Zunächst frappirt sie durch eine bis heute unerhörte Neuerung: die Mitwirkung der Orgel. Die Orgelstimme ist darin obligat und bestimmt von Haus aus den Charakter des ganzen Werkes. Den ersten Gedanken dazu gab augenscheinlich die große Orgel im Musikvereinssaal; einmal gefaßt, mußte er über Herbeck, den Freund neuer auserlesener Instrumental-Effekte, eine verführerische Gewalt gewinnen. Hatte doch Herbeck in seiner ersten Symphonie (C-dur) die Harfe in ähnlicher Weise alle vier Sätze hindurch obligat verwendet, nicht wie Berlioz im Dienste eines bestimmten poetischen Programms, sondern um ihrer blendenden Klangeffecte willen. Zunächst lockte ihn, dort die Harfe, hier die Orgel, als eine Quelle neuer, im Symphoniestil noch unberührter Klangwirkungen. Beide Instrumente führen unerbittlich auf nicht symphoniegemäße Seitenwege: die Harfe zur Oper hin, die Orgel zur Kirche. Eine Harfen-Symphonie wird einigermaßen Meyerbeerisch, eine Orgel-Symphonie Bachisch klingen. Von diesen beiden fremdartigen Gästen ist letzterer jedenfalls der vornehmere und mächtigere; die Orgel zwingt schon durch ihren bloßen Klang jeder Tondichtung einen tief ernsten, religiösen Charakter auf. Die großartige, mit nichts zu vergleichende Wirkung der Orgel als Füllstimme in Oratorien hatte Herbeck im Musikvereinssaal oft erfahren; ihre Verwendung für die Symphonie war eine naheliegende und doch neue, blendende Idee. Aber eine glückliche, wie mich dünkt, ist sie nicht. Als obligates Orchester-Instrument reißt die Orgel sofort die Herrschaft an sich, und

diese Herrschaft ist für die Dauer einer viersätzigen Symphonie nur schwer zu tragen. Ihr mächtiges Brausen verschlingt wie eine gierige Flamme die übrigen Instrumente. Neben diesem akustischen Despotismus übt die „Königin der Instrumente“ auch einen ästhetischen: ihr kirchlicher Charakter duldet keine Säcularisirung, er verbietet die reizende Beweglichkeit, den Wechsel der Stimmungen, das dramatische Leben, das wir von der modernen Symphonie verlangen. Der contrastirende Charakter der vier Sätze, das unbestrittenste Kunstgesetz in der Symphonie, wird durch die Orgel auf ein Minimum nivellirt. Herbeck hat diesen Uebelstand empfunden und läßt deshalb im Scherzo die Orgel pausiren. Aber dadurch fällt wieder das Scherzo merklich aus dem Styl des Ganzen. Vielleicht hätte der Componist besser gethan, dieses Scherzo (den wenigst gelungenen von allen vier Sätzen) ganz wegzulassen und zu der alten Form der dreisätzigen Symphonie zurückzukehren. Präludium, Andante und Finale hätten ein viel einheitlicheres Ganzes gebildet und ein weniger ermüdendes. Wenn Berlioz seine „Symphonie fantastique“ in fünf Sätzen aufbaute, statt in den gebräuchlichen vier, warum sollte ein anderer Sohn der Neuzeit nicht auch einmal die Dreizahl wagen?

Die ganze Symphonie imponirt durch ihren Ernst, ihre tüchtige musikalische Arbeit und interessirt durch geistreiches Detail. Wie Herbecks frühere Compositionen erscheint mir auch diese letzte mehr ein Product der Reflexion und der technischen Meisterschaft, als einer genialen Begabung. Eine große Energie des Willens, eine heroische Anstrengung, sich auf der Höhe und über dem Niveau des Gewöhnlichen zu erhalten, spricht aus jedem Tacte. Allein die schöpferische Kraft, die Unmittelbarkeit und Originalität der Erfindung hält nicht gleichen Schritt mit dem energischen Wollen.

Durch ihren tragischen Zusammenhang mit Herbecks letzten Lebenstagen ist uns die D-moll-Symphonie am bedeutungs-

vollsten. Es war ein geheimnißvoll divinatorischer Zug, der ihn im vorigen Sommer auf seiner Sommerfrische zu Mödling antrieb, dieses symphonistische Requiem zu schreiben. Denn den entschiedenen Eindruck eines Requiems macht das Werk gleich anfangs mit seinen im düstern Orgelklang dahinbrausenden D-moll-Accorden unwillkürlich auf jeden Hörer. Das Adagio stimmt tröstlichere Klänge an, gleichsam eine hoffnungsselige Zuversicht auf ein künftiges Leben — aber der Finalsatz entfesselt wieder den majestätischen Donner eines „Dies irae". Die Herbeck'sche Symphonie ist ein Requiem ohne Worte, ein Requiem, das er — vielleicht in einer flüchtigen, verschwiegenen Vorahnung des Todes — für sich selbst geschrieben.*

Kammermusik.

Herr Door spielte eine der frühesten Compositionen von J. Brahms: die noch niemals öffentlich gehörte F-moll-Sonate, op. 5. Eine ebenso zarte als glühende Phantasie webt in diesem Tongemälde, das mit manchem Fehler stürmischer Jugend auch alle Reize derselben birgt. Der ganze Brahms steckt schon darin, allerdings noch im Banne Schumanns, dessen geniale Jugendwerke unseren Componisten mit Zaubermacht umstrickt hatten. Die Eigenart der Melodien, das häufige Abspringen, das träumerische Durchsingen von Mittelstimmen, die seltsamen berückenden Harmonien, die weitgriffigen Accorde — das alles erinnert an Schumann. Sogar gewisse poetische Anspielungen, wie das Motto über dem Andante, das Einflechten eines Burschenschafts-Liedes in das Finale (ähnlich dem „Großvatertanz" in den „Davidsbündlern")

* Ein längerer Aufsatz über J. Herbeck, den Tondichter, Concertdirigenten und Hofoperndirector findet sich in meiner Sammlung „Suite" (Wien und Teschen bei C. Prochaska, 1885).

und dergleichen. Der erste Satz mit seiner drängenden Leidenschaftlichkeit hat etwas Berauschendes, worauf das liebeselige, innige Andante uns um so rührender anspricht. Auf das keke, schwunghafte Scherzo (es könnte ohne weiters in den „Davidsbündler-Tänzen" von Schumann stehen) folgt ein kurzes Intermezzo, „Rückblick" überschrieben. Das As-dur-Thema des Andante klingt hier in Moll wieder: die Geschichte einer verstörten Liebe, fast mit der dramatischen Lebendigkeit eines scenischen Vorganges erzählt. Im Finale geht es etwas bunt und wild zu; die Motive häufen sich, die Entwicklung, bald stockend, bald überstürzend, will kein Ende finden; aber wie alle echte Leidenschaft, auch die thörichteste, nimmt sie mit ihrem Glauben an sich selbst auch den unseren gefangen. Man muß sich in dieses Werk eingelebt haben, um es ganz zu verstehen und zu genießen. Technisch gehört es zu den schwierigsten Clavierstücken; nicht eine Passage liegt in der Hand.

A. Rubinsteins neues Clavier-Quintett (G-moll, op. 99) hat uns abwechselnd interessirt und gelangweilt, entzückt in keinem Falle. An einzelnen kühnen, geistvollen Einfällen fehlt es nicht, auch nicht an brillanten Clavier-Effecten — doch kommen sie in diesem unmäßig langen Quintett spärlicher als sonst und sind umgeben von weiten, wüsten Strecken, auf denen nichts gedeihen will. Zu der Länge des Stückes gesellt sich dessen sonderbare Einfärbigkeit, alle vier Sätze gehen „moderato". Wie gewöhnlich bei Rubinstein, ist der erste Satz der beste bei geringem melodischen Reiz hat er doch am meisten Zusammenhang und Charakter. Der zweite Satz, der wahrscheinlich das Scherzo vorstellt, hebt mit einem geheimnißvollen Staccato (unisono) der Streich-Instrumente an, welchem am Ende jedes vierten Tactes das Clavier ein kurzes, kitzelndes Tremolo anhängt — es klingt, als wollte jemand mit gespenstischen Grimassen kleine Kinder erschrecken. Ein gesang-

voller Mittelsatz von wirksamer, aber keineswegs neuer Melodie der Streich-Instrumente über Clavier-Arpeggien ist die effectvollste Stelle nicht nur dieses Satzes, sondern des ganzen Quintetts. Die beiden letzten Sätze strecken sich unerquicklich wie eine baumlose Steppe dahin, ein Stückchen russisches Volkslied im Finale macht die Sache nur noch verdrießlicher. Kurz, wir finden in dem Quintett wenig von Rubinsteins früherer Erfindungskraft und Frische wieder, es wären denn eben flüchtige Reminiscenzen an Älteres; das Ganze klingt müde, kalt, gekünstelt und kann bei seiner großen Länge und geringem Ideengehalt nur abspannend wirken.

Virtuosen-Concerte.

Das Concert-Interesse drehte sich in verflossener Woche ausschließlich um Liszt, den König der Pianisten und seine großartige Theilnahme an dem Beethoven-Denkmal-Concert. Bewunderungswürdig ist die Kraft und Ausdauer des sechsundsechzigjährigen Mannes, der eigentlich drei Concerte hinter einander gegeben hat, denn die beiden öffentlichen Proben des Festconcerts waren zum Erdrücken gut besucht und trugen den Wohlthätigkeits-Anstalten ein hübsches Sümmchen. Hätte man noch eine vierte, kleinste Vorprobe arrangirt, in welcher Liszt gar nicht zu hören, sondern nur bequem zu sehen war — auch dafür wären die Karten wahrscheinlich reißend abgegangen. Welch hohes Glück, solche Gewalt des Anziehens und Fesselns auf die Menschen zu üben, von der Knabenzeit bis ins Greisenalter, ununterbrochen, unwiderstehlich! In dem Beethoven-Concert spielte Liszt das Es-dur-Concert und die Phantasie mit Chor (op. 80), beides mit der ihm eigenen Noblesse und geistreichen Feinheit, am schönsten die zarten, gesangvollen Stellen. Er hat das Publikum entzückt und das schöne Vorhaben, Beethoven ein Denkmal in Wien zu errichten, in

großartiger Weise gefördert. Wir sind ihm Dank dafür und nur Dank schuldig. Aber sind wir nicht auch unsern Lesern etwas schuldig? Nicht die volle ungeschminkte Wahrheit? Dürfen wir wirklich mit denselben Worten, mit demselben rückhaltlosen Lob, wie nach Liszts letztem Auftreten im Januar 1874, Liszt als Virtuosen den unverändert Jugendlichen nennen? Ein leises, bescheidenes Anklopfen des Alters kann doch nicht völlig ausbleiben — es wäre ein Wunder, und an Wunder glaubt doch heute selbst ein Abbé nicht. Gerade seine nächsten Freunde wollten nicht mehr ganz die alte Kraft des Anschlags, die Ausdauer und kühne Sicherheit im Vortrag von Bravourstellen an Liszt wiederfinden. Für mein Theil möchte ich nur zugestehen, daß Liszt vor drei Jahren seine Ungarische Rhapsodie und Schuberts „Wanderer-Phantasie" jedenfalls viel feuriger und glänzender gespielt hat, als jetzt die beiden Beethoven-Stücke. Die Jungen mögen darob nicht allzusehr jubeln, sie werden den Alten doch nicht erreichen. —

Pablo Sarasate.

Es giebt wenige Geiger, denen man mit so ungetrübtem Vergnügen zuhört, wie diesem Spanier. Sein Ton ist unvergleichlich, nicht machtvoll oder tief ergreifend, aber von bezaubernder Süßigkeit. Die unfehlbare Sicherheit des Spielers giebt diesem Genuß erst das rechte Behagen. Sobald er den Bogen ansetzt an seinen herrlichen Straduarius, ergießt ein Strom von Wohllaut sich in das unbesorgte Ohr. Die Schönheit des reinen Tones ist und bleibt für uns das Erste im Violionspiel — und doch ist es leider nicht das Häufigste! Wie überdrüssig sind wir der frechen und unreinlichen Bravour so mancher Geigen-Virtuosen! Sarasates Virtuosität glänzt, erfreut, überrascht fortwährend. Nicht daß er die größten Schwierigkeiten spielt, zeichnet ihn so sehr aus, sondern daß er mit ihnen spielt. Wer hat je

einen leichteren Bogen, ein gleichmäßiger perlendes Staccato erlebt?

Herr Sarasate begann sein Concert mit der Raffschen Suite für Violine und Orchester. Der Virtuose kann sich diesmal über den Componisten nicht beklagen: die Suite liefert ihm Schwierigkeiten von lohnendster Halsbrecherei. Erstaunlich sind insbesondere die Gleichheit und Reinheit, mit welcher Sarasate in dem Final-Presto („Perpetuum mobile") die denkbar größte Anzahl von Noten in einer Secunde staccato hervorbringt. Wunderdinge aller Art producirte er hierauf in einer selbstverfaßten Phantasie über Gounods „Faust". Die Composition, sehr unbedeutend, aber geschickt in der Ausbeutung von Violin-Effecten führt fast die halbe Oper in ihren Hauptthemen an uns vorüber. Zuerst schnurrt Gretchens Spinnrad, dann ertönt, umwunden von Trillerketten, der Ostergesang; an Gretchens Gebet im Dome schließt sich Mephistos Lied: „Ja, das Gold", das Sarasate mit den abenteuerlichsten Hexereien ausstattet, wie sie seit Paganinis „Streghe" und Ernsts „Carneval" nicht dagewesen, in Sprüngen, chromatischen Octaven-Salven, Pizzicati und mitunter recht übelklingenden Überraschungen über und unter dem Steg. Am schönsten gespielt, nicht gehext, sondern gesungen war das Liebesduett aus dem dritten Act: Sarasate bringt die Melodie Fausts mit vibrirenden breitem Ton auf der G-Saite, hierauf die Antwort Gretchens wie in Silberklängen dreistimmig in den höheren Chorden, dann beide Stimmen in polyphonem Spiel vereint. Es weht ein Anflug von Poesie in diesem Satz. Zum Schluß kommt der Walzer aus dem zweiten Finale herangestürmt, in eine Wolke von Passagen gehüllt.

Herr Emil Sauret entlockt seiner Geige leider nur ein kleines Tonvolumen von dünnem, fast spitzen Klang, erreicht daher in der einfachen, auf breiten Vortrag berechneten Cantilene keinen tieferen Eindruck auf den Hörer. Hingegen gehört er

inbezug auf technische Bravour zu den Hexenmeistern. Die Schnelligkeit und Reinheit, mit welcher dieser Virtuose Octaven und Terzenläufe ausführt und in Passagen oder Trillern bis in die höchsten Schneeregionen der Applicatur dringt, erregt Staunen. Das Fis-moll-Concert von H. W. Ernst (erster Satz) hatte Herr Sauret wahrscheinlich nur gewählt, weil es dem Virtuosen derlei schwierige Aufgaben in Fülle darbietet. Die Composition selbst ist trotz ihrer finstern Posaunenstöße und Paukenwirbel, trotz ihrer angestrengt tragischen Miene doch sehr unbedeutend; am ehesten darf man sie vom Standpunkt der Virtuosität loben. In früherer Zeit gingen allerdings die Concert-Componisten gern zu weit in der einseitigen Voranstellung der Bravour, welche aus ihrem Passagen-Feuerwerk gar stolz auf das unterthänige Orchester herabsah. Uns dünkt aber, daß unsere Modernen, wenn sie Violin-Concerte schreiben, wieder zu wenig für den Virtuosen thun, dem sie zwar harte, aber wenig lohnende Nüsse zu knacken geben. Mit der Wahl von Ernsts Fis-moll-Concert hat Herr Sauret diesen Componisten fast aus völliger Verschollenheit gezogen. Und es ist doch nicht so lange her, daß Ernsts Othello-Phantasie auf allen Virtuosen-Programmen stand, seine „Elegie" jeden Violinspieler in eine Thränenweide verwandelte und vollends der „Carneval von Venedig", von sämmtlichen Solo-Instrumenten annectirt, eine europäische Landplage bildete! Ernst selbst wußte freilich den Adel und die Liebenswürdigkeit seiner Individualität in den Vortrag seiner eigenen Compositionen zu legen.

Das Concertwesen der letzten Wochen war ein förmlicher Walkürenritt von Pianistinnen. Eine Anzahl „junger talentvoller" Clavierspielerinnen, die zum Theil nicht mehr jung, auch nicht gerade zum Ueberlaufen talentvoll sind, bildet durch alljährliches Concertgeben hier eine Art Kern, an welchen krystallartig immer neue jüngere Clavieroïden anschießen.

Blättern wir am Schlusse der Saison die Programme unserer

jugendlichen Concertgeber durch, so haben wir fast den Eindruck, daß sie alles einander nachspielen und nachsingen. Eine seltenere öffentliche Besprechung dieser kleinen Virtuosen-Concerte könnte dazu beitragen, deren erschreckende Zunahme einigermaßen zu hemmen, was wir allen Ernstes als eine Wohlthat nicht nur für die concerthörende, sondern auch für die concertgebende Welt ansehen. In unserer clavierübersättigten Zeit vermag nur noch ein musikalisch hochbegabter und technisch vollendeter Spieler sich eine angesehene und lohnende Stellung zu erringen. Die halben, unausgereiften Talente, die nicht gottbegnadeten, sondern nur wohlabgerichteten, gehen durch diese Berufswahl meistens einem düsteren Loose entgegen, das in gerader Linie zum musikalischen Proletariat führt.



1878.

Orchesterconcerte.

R. Wagner: „Siegfried-Idyll". — Hugo Reinhold: „Suite". — Molique: Violoncellconcert (Herr de Munck). — Goldmark: Ouvertüre „Sakuntala". — E. Lalo: Violoncellconcert (Herr Ad. Fischer). — Gluck: Balletmusik aus „Paris und Helena". — Goldmark: Violinconcert (Herr Lauterbach). — Bizet: „L'Arlésienne". — S. Bach: „Suite", arrangirt von Bachrich. — H. Goetz: „Frühlings-Ouvertüre". — Schumann: „Nachtlied". — Saint-Saëns: Violoncellconcert (Herr de Munck). — Beethoven: Balletmusik aus „Prometheus". — P. Cornelius: Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad". — Brahms: „Motette". — Saint-Saëns und Mozart: Clavierconcerte. — Brahms: Zweite Symphonie. — Ad. Henselt: Clavierconcert.

Virtuosen.

Frau Essipoff, A. Rubinstein, Graf Zichy, Ole Bull.





Orchester-Concerte.

Zum erstenmal hörten wir das Orchesterstück von Richard Wagner: „Siegfried-Idyll". Wagner hat es bereits im Jahre 1870 in Luzern zum Geburtstage seiner Frau componirt, kurz nach der Geburt seines Söhnchens Siegfried, auf dessen Namen sowohl der Titel als das musikalische Citat aus Wagners „Nibelungenring" (Siegfried dem Gesange der Vögel lauschend) anspielt. Die Composition schien anfangs nur für den häuslichen Herd berechnet; Hanns Richter producirte sie mit einigen aus Zürich herbeigeholten Musikern am Weihnachtsmorgen des genannten Jahres im Stiegenhause von Wagners Villa in Luzern. Wer einmal durch große Werke berühmt geworden ist, der kann gewärtigen, daß Publikum und Verleger nun auch gierig nach seinen kleinen Gelegenheits-Compositionen haschen werden. Groß war diese Ausbeute bei Wagner nicht. Seine Muse, des Wortes und der Bühne bedürftig, fühlt sich fürs erste in reiner Instrumental-Composition nicht heimisch; der sie umwerbenden „Gelegenheit" antwortet sie noch widerwilliger. Wagners „Kaisermarsch" und „Huldigungsmarsch" haben selbst bei seinen Anhängern Befremden erregt, der „Amerikanische Jubiläumsmarsch" sogar Bestürzung durch seine unbeschreibliche Ideen-Armuth. Was von Claviersachen Wagners vorliegt, kann vollends nur als Curiosum

und durch den Namen seines Autors Interesse erregen. Die eben veröffentlichte „Album-Sonate" (ein Ding, das alles andere eher als eine Sonate ist) ist wochenlang vor ihrem Erscheinen wie ein Ereigniß angekündigt worden, desgleichen das „Siegfried-Idyll". Letzteres wirkt schon von Haus aus eigenthümlicher, erfreulicher, weil es in Wagners Muttersprache, nämlich für Orchester, geschrieben ist, während sein Clavierstyl durch eine wahrhaft kindliche Magerkeit und Unbeholfenheit frappirt. In ihrem Ideengehalt und Aufbau zeigen „Album-Sonate" und „Siegfried-Idyll" wieder eine nahe Verwandtschaft: ein einfaches, kurzes Motiv wird unersättlich wiederholt, in höherer, in tieferer Lage, ohne Gegensatz, ohne reichere Entwicklung und, was das Bedenklichste, in unverändert monotoner Rhythmik. Das in gleichen Viertelnoten herabsteigende, nur im letzten Tactglied jedesmal durch die bekannte „Wagner-Triole" gekräuselte Hauptmotiv des Siegfried-Idylls verfolgt uns durch das ganze Stück; wie ein müdes Roß, das jeden Augenblick stehen bleiben oder niedersinken möchte, wird es immer neu aufgepeitscht und weiter getrieben. Daß endlich auf der 18. Partiturseite ein Dreivierteltact den Vierviertelltact ablöst, bringt uns wenig Gewinn, denn die pendelmäßig gleiche Viertelbewegung und die unaufhörliche Wiederholung des Motivs h c es, as es c erhalten nur das Stück in seiner systematisch festgehaltenen Monotonie. Letztere wird späterhin einmal unterbrochen durch den aus Siegfrieds Waldscene herübergenommenen Vogelgesang, eine zwischen Flöte und Clarinette alternirende, unvergleichlich gelungene Naturnachahmung. Dies kleine Intermezzo belebt flötend und zwitschernd die eintönige Landschaft des Wagnerschen Idylls und erfrischt die müden Hörer. Bekanntlich ist die Tonmalerei das populärste musikalische Kunststück, sie fesselt selbst den Laien, der sich freut, Bekanntes im Bilde wiederzuerkennen; es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Porträt

in der Malerei, das jeden, auch den sonst für diese Kunst wenig empfänglichen Besucher der Ausstellungen interessirt. Und Wagner porträtirt den Vogelgesang mit einer frappanten Naturwahrheit, wie sie weder Haydn in der „Schöpfung", noch Beethoven in der Pastoral-Symphonie oder Spohr in der „Weihe der Töne" erreicht haben. Was das „Siegfried-Idyll" vor anderen Wagnerschen Orchesterstücken wohlthuend unterscheidet, ist die durchweg friedliche Stimmung, die menschliche Empfindung; der Componist ruht hier gleichsam aus von jener fieberheißen Brunst und Nervenüberreizung, mit der er uns sonst krank zu machen liebt.

Das zweite Philharmonische Concert begann mit Schuberts Es-moll-Trauermarsch in Liszts pompöser Instrumentirung. Für den Anfang eines Concertes ist dieses als Composition nicht bedeutende Stück von gar zu einschneidender Traurigkeit; es war den Hörern augenscheinlich zu Muth, als schritten sie langsam hinter einem wirklichen Leichenzuge und als ginge die gräßliche Feierlichkeit der Posaunenstöße ihnen mitten durch das Herz. Herr Hugo Reinhold, derselbe junge talentvolle Wiener Componist, der im vorigen Jahre mit einer viersätzigen Suite so beifällig debütirt hatte, erzielte diesmal mit einer dreisätzigen denselben Erfolg. Hoffentlich erleben wir nicht auch noch eine zweisätzige Suite. Die Gabe ist nach Inhalt und Ausdehnung etwas knapp ausgefallen; es scheint der ganze erste Satz, ein Allegro, zu fehlen. Mit einem einfach gesangvollen, sentimentalen Adagio oder Andante pflegt man doch niemals eine Suite, Symphonie oder mehrsätzige Sonate zu beginnen. Dieser sehr uneigentlich „Präludium" genannte langsame Satz wirkt durch schlichte Empfindung, der zweite, „Menuett", durch gefällige Melodie und munteren Rhythmus, die Schlußfuge mehr durch die Virtuosität der Aufführung und die mächtigen Crescendos so vieler Violinen, als durch originelle Erfindung. Das Ganze ist gefällig, un-

gekünstelt, überaus glatt, fast zu glatt für einen Componisten, dessen junger Wein noch nicht alle Spuren von treibender Gährung überwunden haben sollte.

Ein Violoncell=Concert von B. Molique wurde von dem trefflichen Weimaraner Kammer=Virtuosen Herrn Ernest de Munck gespielt. Den reichlich gespendeten Beifall kann Herr de Munck getrost auf seine eigenste Rechnung setzen, denn die Composition langweilte alle Welt in sträflicher Weise. Die Gedankenarmuth und unerträglich breite Redseligkeit dieses Concertes, das höchstens die Schwächen des liebenswürdigen Spohr erreicht, wird von einer Blumenlast schwieriger Passagen nicht verdeckt. Wir wissen, daß Molique seinerzeit nicht blos als großer Geiger geschätzt war, wie er es verdiente, sondern auch als Componist, wie er es nicht verdiente. Man pflegte gern an seinen Compositionen als „edel" zu preisen, was nur unlustig und schulgerecht war.

Goldmarks „Ouvertüre zu Sakuntala" ist durch wiederholte Aufführung bekannt, ein geistreiches Tonstück, das nur durch die unersättliche Wiederholung seines Hauptmotivs allmählich zur geistreichen Peinigung wird. Das klagende Gesicht dieser eng aneinandergeschmiegten fünf Noten verfolgt uns noch im Traume. Auf diesen stark gewürzten Wein folgte als zweiter moderner Trank ein Violoncell=Concert von E. Lalo, eine Art gepfefferter Apfelmost. Der in Pariser Musikkreisen sehr beliebte Componist — er hat auch für Sarasate ein Violin=Concert „à l'espagnol" componirt — scheint die Aufgabe eines Violoncell=Concerts gar zu tragisch aufgefaßt und damit seine eigenen Kräfte überschätzt zu haben. Die höchste pathetische Anspannung, der aber jeder bestimmte werthvolle Inhalt fehlt, dehnt und streckt sich in dem ersten Satze. Nach der pompösen Langweile dieses endlosen Allegro geberdet sich das „Intermezzo" etwas freundlicher, indem es pastorale Dudelsack=Effecte und dergleichen mit einigem Esprit anbringt

— aber wie raffinirt, wie neufranzösisch und dissonanzenselig! Ähnlicherweise bemühen sich in dem Finale einige Mazurkatacte, Reiz und Leben in das graue Einerlei zu bringen. Das ganze Concert hat keine rechtschaffen melodiösen Themen und klingt meistentheils, als wenn sich jemand, etwas zerstreut und gelangweilt, freiem Phantasiren überließe. Lalos Composition machte auf das Publikum einen unverblümt üblen Eindruck, unter welchem leider auch der vortragende Künstler, Herr Adolph Fischer aus Paris, zu leiden hatte.

Auf die beiden Modernen folgten zwei Classiker: Gluck mit einer Balletmusik aus „Paris und Helena", Beethoven mit seiner ersten Symphonie. Glucks italienische Oper „Paride ed Elena" im Jahre 1769 (also nach „Orfeo" und „Alceste") componirt und in Wien aufgeführt, gehört nicht zu den noch lebendig fortwirkenden Schöpfungen dieses Meisters, gewiß aber zu den für den Musik-Historiker interessantesten. Gluck hat nämlich dem Werke eine Zueignungsschrift an den Herzog von Braganza vorausgeschickt, welche eine von starkem Selbstbewußtsein dictirte Vertheidigung seiner Opern und Abfertigung seiner Gegner enthält. Unter den Analogien, die unstreitig zwischen Gluck und Wagner bestehen, ist die Vorliebe für theoretische und polemische Vertheidigung der eigenen Kunstrichtung vielleicht die stärkste. Von der berühmten Dedication der „Alceste" unterscheidet sich diese spätere nicht zu ihrem Vortheil durch einen gereizten, geharnischten Ton, der uns überall verstimmt, wo ein Künstler, sei's auch ein Gluck, seine eigenen Werke rühmt und deren Gegner abkanzelt. Otto Jahn nennt diese Vorrede eine unglückliche Berufung, weil sie sich auf ein mittelmäßiges Werk stützt. Andere Musik-Schriftsteller (voran die Gluck-Biographen Anton Schmidt und A. B. Marx) stellen im Gegentheil „Paris und Helena" den bedeutendsten Schöpfungen Glucks ebenbürtig an die Seite. Jahns Urtheil dünkt uns das

richtigere, und kein Geringerer als Gluck selbst schien ihm später stillschweigend beizupflichten; er hat in Paris nach den Erfolgen von „Orphée“ und „Alceste“ jeder Versuchung widerstanden, „Paris und Helena“ auf die französische Bühne zu bringen. Trotzdem hat manche Stimme in Deutschland sich für eine Wiederaufführung von „Paris und Helena“ erhoben. Man braucht, meines Erachtens, nur das Libretto durchzulesen, um an der Bühnenwirkung dieser Oper zu verzweifeln. Die Handlung besteht in der abgeschmacktesten Liebesgeschichte zwischen Paris und der schönen Helena (die noch nicht die Gattin des Menelaus ist), kalt und schönrednerisch durch volle fünf Acte hindurch. Zwischen beiden läuft Amor wie ein Heizerjunge hin und her, schürt da und dort die widerspenstige Flamme, bis endlich Helena den schmachtenden Prinzen erhört. Musikalisch müssen die unendlich langen recitativischen Gesänge und der Übelstand, daß sämmtliche drei Hauptpartien für Sopranstimmen componirt sind, als heute kaum zu überwindende Zumuthungen erscheinen. Trotzdem überlassen wir einzelne große Schönheiten dieser Partitur ungern der Vergessenheit. Eine der leuchtendsten darunter hat sich in Concerten erhalten und genießt — freilich unter einer wunderlichen Verkleidung — große Beliebtheit. Es ist die Arie des Paris zu Anfang des ersten Actes: „Oh del mio dolce ardor“ in G-moll, welche unter dem Namen einer „Kirchenarie von Alessandro Stradella“ circulirt. Gluck hat wenige Melodien von solchem Farbenglanz und entzückendem Duft geschrieben. Mit dieser Arie hat Gluck selbst am schönsten und sprechendsten seine eigene Behauptung Lügen gestraft, „daß in „Paris und Helena“ der Gesang nur die Stelle der Declamation vertritt“. Ob ihrer echt italienischen Süßigkeit und Weichheit konnte die Arie, nachdem die Oper selbst verschollen war, immerhin für das Werk eines älteren Italieners gehalten worden sein. Wahrscheinlich hat aber absichtliche Speculation auch ihre

Hand im Spiele gehabt. Nachdem der im Leben gefeierte Componist Stradella ob seiner romantischen Schicksale durch verschiedene Dichter wieder in Mode gebracht und von Herrn v. Flotow in eine zweiactige Oper umgetödtet worden war, begann sich in den Musikhandlungen eine beängstigende Nachfrage nach Arien von Stradella (nicht aus „Stradella") zu regen. Thatsache ist, daß die Liebesklagen des Gluckschen Prinzen Paris an die schöne Helena unter der Firma „A. Stradella" gut katholisch gemacht und direct an den lieben Gott girirt wurden, wie die deutsche Übersetzung der Schlesingerschen Ausgabe: „Vater in Himmelshöh'n, vernimm mein heißes Fleh'n!" darthut. Nach den Anforderungen damaliger Opernmode wimmelt „Paris und Helena" von Balletten. Aus letzteren hat Karl Reinecke in Leipzig zwei Nummern ausgewählt und mit wenigen zweckmäßigen und bescheidenen Retouchirungen der Instrumentation für den Concertgebrauch herausgegeben: den Athletentanz (Aria degli atleti) in A-moll aus dem zweiten Act und die „Chiaconna und Gavotte" aus dem dritten. Die reizende Gavotte in G-dur (durch ein Clavier-Arrangement von Brahms vielfach bekannt) ist wohl die Perle in diesem Balletschmuck; sie steckt eingeschlossen, nach Art eines Mittelsatzes oder Trio in der C-dur-Chiaconna. Letztere sowie der Athletentanz machen den Eindruck des Vornehmen und Charaktervollen, natürlich mit merklichem Anflug von Rococo. Für das Concertpublikum ist das von Reinecke arrangirte Fragment etwas zu lang; man darf nicht vergessen, daß ein blos gehörtes, nicht zugleich gesehenes Ballet leichter ermüdet; insbesondere Balletmusik älteren Styls mit ihrer langsamen, feierlichen Bewegung und sparsamen Instrumentirung. Beethovens C-dur-Symphonie, die heitere, zufriedene Tochter Haydns, machte den Beschluß. Sie hat keine Feinde — wenn es nicht die späteren acht Symphonien sind, die ihr im Lichte stehen —

aber auch keine so enthusiastischen Bewunderer mehr, wie ehemals.

Goldmarks neues Violin-Concert gehört zu jenen Tondichtungen, die mehr auf den Respekt als auf den Genuß wirken. Eine ernste, in manchem Detail geistreich ausgeführte Arbeit, deren melodiöser Stoff jedoch ziemlich trocken ist. Der erste Satz scheint durch sein im wuchtigen Unisono auftretendes Thema (das auffallend an R. Wagners berüchtigten „Kaisermarsch" erinnert) ein heroisches Stück zu verkündigen; mit dem Eintritt des Violin-Solos verläuft es jedoch sofort ins Sentimentale. Auf ein stimmungsvolles Adagio von nicht hervorragender Erfindung folgt das Finale, das boleroartig in der Weise von Spohrs „Rondo espagnol" durch populärere Rhythmik und Melodie allgemeineren Beifall hervorlockt. Herr Lauterbach, der sächsische Virtuose, dessen süßem, unfehlbar reinem Ton und edlen Vortrag wir jederzeit mit lebhaftestem Vergnügen lauschen, bezwang die gehäuften und nicht allzu dankbaren Schwierigkeiten des Goldmarkschen Concerts mit classischer Ruhe und Sicherheit.

Eine andere Novität, die „Arlésienne" von Bizet, dem Componisten der Oper „Carmen", bereitete den Zuhörern das lebhafteste Vergnügen. Das originelle, geistreiche und reizend instrumentirte Orchesterstück beginnt seine Runde durch alle europäischen Concertsäle zu machen. „L'Arlésienne" ist der Titel eines in Arles (Provence) spielenden Dramas von Alphonse Daudet, zu welchem Bizet die vollständige Musik — Entreactes, Melodramen, Tänze, Chöre, im ganzen fünfundzwanzig Nummern — componirt hat. Der Erfolg des Dramas erwies sich nicht nachhaltig, die Musik hatte aber so sehr angesprochen, daß der Componist die besten und am leichtesten loszutrennenden Nummern daraus unter der vagen Bezeichnung „Suite" für den Concertgebrauch rettete. Nichts weniger als eine schulgerechte „Suite", verräth die „Arlésienne" deutlich

ihre theatralische Herkunft; sie hätte unter dem Titel „Musik zu dem Schauspiel: Das Mädchen von Arles" einige unserer gestrengen Kritiker wahrscheinlich milder gefunden. Das zuerst unisono auftretende marschartige Thema des „Prélude" (Introduction zum Drama) wird viermal in verschiedener Harmonisirung und Figuration gebracht, Metamorphosen von einer heutzutage seltenen Geschicklichkeit und Mannichfaltigkeit. Der folgende Menuett in C-moll („Intermezzo") fließt frisch und fröhlich dahin, er wird nach einem anmuthigen Cantabile des Saxophons repetirt. Das „Adagietto", ein blos vom Streichquartett mit Sordinen vorgetragener einfacher und inniger Gesang, bildet im Drama die melodramatische Begleitung zu einer rührenden Scene. Das Finale „Carillon" ist auf die drei Töne eines Glockenspiels, gis e fis, aufgebaut, welche, von den Hörnern geblasen, fast ununterbrochen das ganze Stück durchklingen, immer neu harmonisirt, contrapunktirt und umspielt. Es ist ein musikalischer Witz, eine Spielerei, wenn man will, aber so pikant und effectvoll durchgeführt, daß man mit fröhlichem Behagen folgt. Unsere Concert-Institute müßten in einem Reichthum von guten Novitäten schwimmen (während sie doch beinahe auf dem Trocknen sind), um ein originelles und glänzendes Stück wie diese „Arlésienne" geringschätzig von ihrer Schwelle weisen zu dürfen.

Die „Suite von Sebastian Bach" besteht aus drei Sätzen (Präludium, Andante und Gavotte), welche Herr S. Bachrich aus verschiedenen Violin-Sonaten des alten Meisters zusammengestellt, harmonisirt und für Streichorchester arrangirt hat. Die Bearbeitung verräth die geschickte Hand des effectkundigen Praktikers, sie hat im Philharmonischen Concert großen Beifall gefunden und wird es ohne Zweifel auch in fremden Orchester-Gesellschaften. Über dieses Zugeständniß hinaus können und wollen wir aber nicht schreiten. Es ist hohe Zeit, daß endlich

innegehalten werde mit der überhandnehmenden Bearbeiterei Bach'scher Instrumentalwerke. Wir hören in Wien seit undenklicher Zeit kein einziges Instrumentalstück Bachs in seiner Originalgestalt; man bringt ihn uns nur noch in Arrangements von Raff, Abert, Hellmesberger, Bachrich ꝛc. Am Ende wird man noch die Clavier-Präludien Bachs mit der von Moscheles „hinzugedichteten" Cellostimme aufführen. Jemand hat das „Rettungen" des alten Bach genannt; ich möchte es Ausbeutungen nennen. Einen Unterschied macht es allenfalls, wer so eine Bearbeitung unternimmt. Wenn schon Bach'sche Violinsonaten in moderner Bearbeitung gespielt werden sollten, dann hätten wir sie am liebsten mit der Schumann'schen Clavierbegleitung gehört. Als einer der genialsten Harmoniker und tiefer, in Bachs Tondichtungen völlig eingelebter Kenner dieses Meisters, durfte Schumann eher als andere solche Vervollständigung unternehmen und unsere Aufmerksamkeit dafür fordern. An Bach'schen Orchesterstücken giebt es überdies eine reiche Auswahl, die, keiner Bearbeitung bedürftig, uns in der Original-Gestalt vorgeführt werden könnten und sollten. Merkwürdigerweise findet sich gerade das Beste der drei von Herrn Bachrich bearbeiteten Stücke bereits als „Sinfonia" zur „Cantate bei der Rathswahl 1731" (Nr. 19) von Bach vollkommen instrumentirt vor. Und wie effectvoll instrumentirt: mit drei Trompeten, Pauken, Oboen, Streichinstrumenten und der Orgel als Hauptstimme! Man braucht nur zuzugreifen.

Die „Frühlings-Ouvertüre" von Hermann Goetz erwies sich als ein Königsberger Nachwinter, der trotz aller erdenklichen Anstrengungen es zu keinem warmen Sonnenschein bringt. Auf die kecke Fanfare einer A-Trompete, welche zum Beginn der Ouvertüre den Frühling förmlich signalisirt, folgt statt frischem Grün und Blumenduft ein Herbarium getrockneter Mendelssohn'scher Phrasen. Die Durchführung entfaltet jene technische Sicherheit, welche man „tüchtig" zu nennen pflegt,

während man oft ebenso gut ledern, schul- oder capellmeisterlich sagen könnte. An das musikalische „Genie“ des Componisten der „Bezähmten Widerspenstigen“ haben wir, trotz aller feinen, geistreichen Züge in dieser Oper nie recht glauben können und vermögen es auch nicht, seitdem ein früher Tod seinen Verklärungsschein um diesen braven Künstler und Dulder gebreitet hat. Seiner „Frühlings-Ouvertüre“ fehlt jegliche geniale Idee, es fehlt ihr sogar der äußere Glanz und die Lebendigkeit des Temperaments. — Eigenthümlicher, bedeutender ist jedenfalls Schumanns hier zum ersten Mal aufgeführtes „Nachtlied“ für Chor und Orchester, op. 108. Ein echter Schumann, aber Schumann jenseits des hundertsten Werkes, der gramselige verdüsterte Schumann der dritten Periode. Der Grundfehler des „Nachtliedes“, das trotz großartiger Anlage zu keiner lebendigen Wirkung, ja kaum zu einem bestimmten, sicheren Eindruck gedeiht, liegt schon in der Wahl des Gedichts. Dieses kleine Stimmungsbild von Hebbel ist reflectirt in der Empfindung und sehr unklar im Ausdrucke. Schumann mochte dies fühlen und bemühte sich, das Bild durch breiteste musikalische Auseinandersetzung deutlich und lebendig zu machen. Nach einer sehr stimmungsvollen, düstern, tiefdunklen Einleitung geräth er bald in schwerfällige Monotonie und vermag in der dritten Strophe, welche bei Hebbel den Gegensatz zu den beiden ersten bringt, das Gleichgewicht zwischen diesen zwei ungleichen Hälften nur durch maßlose Textwiederholungen herzustellen. So oft hintereinander bekommen wir die Worte: „Ziehst du den schützenden Kreis“ zu hören, daß uns schließlich ein wahrhaft beängstigender Kreis umzingelt, aus dem wir heraus nach Freiheit schmachten. Ein neues Violoncell-Concert von Saint-Saëns, vielleicht eine flüchtige Gelegenheitsarbeit, bringt uns wenig gesunde Musik, hingegen einiges Pikante, viel Bizarres und wortreich Nichtssagendes. Alles natürlich in gebildeter Sprache und als Ganzes von

bescheidener Ausdehnung. Die Novität fand zwar einen freundlicheren Anklang, als das jüngst von Herrn Adolph Fischer vorgetragene Cello-Concert seines Landsmannes Lalò — aus dessen Compositionen die durch Saint-Saëns' Lorbeern erzeugte Schlaflosigkeit spricht — allein den Wunsch nach einer baldigen Wiederholung hat auch diesmal niemand mit nach Hause getragen. Das Concert gab Herrn Ernst de Munck Gelegenheit, als Cello-Virtuose ersten Ranges zu glänzen.

Zwei Nummern (7 und 8 „Grave“ und „Marcia“) aus Beethovens „Prometheus“ waren für unsere Generation gleichfalls Novitäten. Das Ballet des berühmten Salvatore Vigano: „Die Menschen des Prometheus oder die Macht der Musik und des Tanzes“, welches mit Beethovens Musik im Jahre 1801 zum erstenmale im k. k. Burgtheater gegeben wurde, ist damals schon von der Kritik ob seiner albernen Handlung beanstandet worden. Beethoven würde sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch für ein gutes Ballet-Libretto nicht sonderlich begeistert haben, geschweige denn für dieses.* Interessant konnte man die vorgeführten Fragmente finden, insofern sie uns ein verschollenes, biographisch nicht unwichtiges Werk aus des Meisters erster Periode zurückriefen, sodann, weil sie den Abstand dieser gemessenen, feierlichen Musik von der Ballet-Composition unserer Tage scharf charakterisiren. An und für sich, als selbständige Concertstücke und ohne Rücksicht auf den erlauchten Namen ihres Autors macht diese „Prometheus“-

* Die „Zeitung für die elegante Welt“ berichtete über die erste Vorstellung: „Die Handlung begann mit einem Donnerwetter. Das Theater stellte ein Wäldchen vor, in welchem sich zwei Kinder des Prometheus befanden. Plötzlich kam ihr Vater mit einer brennenden Fackel daher. Nachdem er jedem Kinde das Feuer in die Brust gelegt, fingen diese sogleich an, steif und ohne Gesticulation umherzutrippeln. Dieser Auftritt dauerte etwas sehr lange und ennuyirte. Dann führte Prometheus sie zum Apoll“ u. s. w.

Musik den Eindruck einer steifen, vermoderten Festlichkeit und erinnert an gewisse Landmessen mit Trompeten und Pauken. Der spätere Beethoven würde wahrscheinlich selbst gegen diese Ausgrabung protestirt haben. Aus seinem „Prometheus“-Ballet ist unseres Dafürhaltens die jugendlich lebhafte, champagnerhaft prickelnde Ouverture das einzige heute noch der Aufführung werthe Stück, wie sie ja auch das einzige ist, dessen Verständniß und Wirkung nicht der Scene bedarf.

Neu war uns die Ouverture zu der komischen Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius. Liszt, der uneigennützige Förderer junger Talente, hatte nicht nur die Aufführung dieser Oper in Weimar (1858) bewirkt, sondern obendrein die Ouverture, deren Instrumentirung ihm ungenügend schien, selbst neu orchestrirt. Das große Aufhebens, das die Zukunftspartei aus diesem „Barbier von Bagdad“ machte (sie proklamirte den Componisten als „den deutschen Cherubini“), sodann die Mitarbeit Liszts, des glänzendsten Orchestrations-Künstlers, endlich die persönliche Erinnerung an den früh-verstorbenen Cornelius, der in mehrjährigem Wiener Aufenthalt hier viele Freunde gewonnen hatte — das alles mußte der Direction unserer Gesellschafts-Concerte Grund genug sein, die genannte Ouverture einmal zur Aufführung zu bringen. Das Werk selbst scheint mir unter starkem Einfluß von Berlioz' „Römischen Carneval“ entstanden, an den es vielfach erinnert, ohne ihn entfernt zu erreichen. Die Erfindung ist dürftig und stockt alle Augenblicke: einigen musikalisch empfundenen und geformten Stellen, einigen geistreichen Detailzügen folgen öde Strecken, widerhaarige Bizarrerien und betäubender Lärm. Und all dieses Mordspectakel, fragt man sich, in einer komischen Oper? Für einen simplen Barbier? Der Mann muß ja mit Guillotinen rasiren, nicht mit gewöhnlichen Scheermessern! Cornelius ist nicht der einzige geistreiche, feingebildete Schriftsteller aus Wagnerscher Schule, den der Fluch einer wüsten

Impotenz verfolgte, sobald er selbst ans Componiren ging. Peter Cornelius, ein Neffe des großen Malers, hatte etwas von dessen schönem Idealismus ererbt. Er war eine wahrhaft liebenswürdige Persönlichkeit und trotz seines unbedingten Wagner-Enthusiasmus so wohlwollend und tolerant, daß er keineswegs jeden Andersgläubigen für wahnsinnig oder für lasterhaft hielt. Ein weißer Rabe, mit dem gut zu verkehren war. Gerne gedenke ich der Stunden, die ich in Wien und Salzburg mit Cornelius verbrachte, wie ich denn auch seine Aufsätze, deren Ansichten ich selten getheilt, mit Vergnügen las. Um eine echte jugendliche Begeisterung ist's immer ein schönes Ding, mag sie sich nun diesem oder jenem Ideal hingeben; sie gefällt uns, gleichviel ob das Ideal selbst uns gefalle. Wie ferne lag diesem ehrlichen Zukunftsschwärmer die gemeine Beißwuth der jungen Herren, die heute die „Bayreuther Blätter" schreiben!

Auf die Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad" folgte eine neue Motette von Johannes Brahms. Wie anders wirkt dieses Zeichen auf mich ein! Ein reiner, im milden Lichte der Verklärung leuchtender Chorgesang, fast ein Nachglanz von Brahms' größtem und vollkommenstem Werke, dem „Deutschen Requiem". Mit äußerst glücklicher Hand hat der bibelfeste Componist die Worte aus der Heiligen Schrift zusammengestellt, nur allgemein Wahres und menschlich Ergreifendes, ohne jegliche confessionelle Färbung. „Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Manneszweifel, alles ist darin", äußerte ein ernster Musikfreund in meiner Nähe. Die Motette besteht aus vier kurzen Vocalsätzen, deren erster und letzter vierstimmig, deren beide mittleren sechsstimmig gesetzt sind. Wenn ich von diesen so einheitlich verbundenen vier Sätzen einem den Vorzug einräumen sollte, es wäre der erste in D-moll. Nur einen Augenblick stutzt man über die ungewohnte Declamation des Wortes „Warum", dessen erste Sylbe lang ausgehalten und stärker betont ist. Dann über-

wältigt uns die tiefe, seelenvolle Schwermuth, mit welcher gerade dieses wiederholte „Warum"? den Chorsatz einleitet und leise verhauchend schließt. Ein kunstvolles Gewebe der Stimmen, wie kaum ein zweiter moderner Componist es zu gestalten vermag, durchzieht das ganze Tonstück, das trotzdem klar, ungekünstelt und in reinstem Wohlklange dahinfließt. Daß ein geistlicher Chorgesang, wie dieser, seine volle Wirkung nicht im Concertsaale machen kann, begreift sich; man möchte die Motette des Abends in einer stillen Kirche hören, ungestört von weltlichen Eindrücken und Anblicken.

Ein neues Clavier-Concert in C-moll von Saint-Saëns, das Herrn Door gewidmet ist, überragt als reifere und gehaltvollere Arbeit bei weitem das jüngst gehörte Violoncell-Concert. Die merkwürdige Form wollen wir nicht anfechten; denn so zweckmäßig und organisch erwachsen die traditionelle dreisätzige Form auch sei, es bleibt doch von allen größeren Instrumental-Gattungen gerade das Concert diejenige, welche neue Gestaltungen und Varianten des Rahmens am willigsten zuläßt. Das C-moll-Concert von Saint-Saëns besteht aus zwei Abtheilungen, von denen die erste zwei, die andere drei ineinander übergehende Sätze enthält. (I. Allegro moderato und Andante, II. Allegro vivace, Andante und Allegro.) Das Werk hat viele neue Clavier-Effecte, wirksame Combinationen, hübsche Einzelzüge, und das alles ungemein geschickt verbunden. Es ist nicht die Schöpfung einer aus dem Vollen schöpfenden, naiven Meisterschaft, und deshalb erhebt es sich auch nirgends über die Sphäre des Geistreichen und Interessanten; aber diese beiden so oft mißbrauchten Eigenschaftswörter muß man ihm ohne Frage beilegen. Ein merkwürdiges Gegenstück zu dem durch und durch modernen C-moll-Concert von Saint-Saëns folgte unmittelbar darauf: das 93 Jahre ältere C-dur-Concert von Mozart. Gegen die Bravour bei Saint-Saëns erscheint die Mozartsche heute fast

wie Kinderspiel. Das Concert in C-dur eines der hervorragendsten unter Mozarts siebzehn Clavier-Concerten, leuchtet, zumal im Andante, in klarer, reiner Schönheit; aber uns Kindern der nach-Beethovenschen Zeit macht sie wenig zu schaffen, giebt uns zu wenig zu denken und aufzufassen. Überdies nimmt von allen größeren Instrumentalformen gerade das Concert am meisten den Modegeschmack seiner Zeit an. Im vorigen Jahrhundert gehörten die Concerte ganz eigentlich zur Unterhaltungsmusik, sie trugen den Ausdruck der feineren Gesellschaft ihrer Zeit. Ihnen eine monumentale Bedeutung zu geben, wie den Symphonien, fiel damals keinem Componisten ein; dieser schrieb seine Concerte für sich, für seine Spielweise, für sein Publikum. Ein Virtuose galt damals nicht für voll, wenn er nicht mit einem Concert eigener Composition auftrat, und so hat auch Mozart sehr fleißig (mitunter auch recht schnell) Concerte geschrieben für seine Akademien, in welchen er — gleichfalls nach allgemeinem Brauch — niemals andere als eigene Compositionen vortrug. Als Werke eines Genies und Meisters reichen auch die Clavierconcerte Mozarts über ihre Zeit hinaus, aber keineswegs in dem absoluten Sinne, daß nicht doch etwas oder viel von verblichenem Modegeschmack an ihnen haftete.

Brahms zweite Symphonie in D-dur.

Ein großer, ganz allgemeiner Erfolg krönte die Novität; selten hat die Freude des Publikums an einer neuen Tondichtung so aufrichtig und warm gesprochen. Die vor einem Jahre aufgeführte erste Symphonie von Brahms war ein Werk für ernste Kenner, die dessen fein verzweigtes Geäder ununterbrochen verfolgen und gleichsam mit der Loupe hören konnten. Die zweite Symphonie scheint wie die Sonne erwärmend auf Kenner und Laien, sie gehört allen, die sich nach guter Musik sehnen, mögen sie die schwierigste fassen oder nicht. Unter Brahms' Compositionen

nähert sich ihr in Styl und Stimmung am meisten das B-dur-Sextett, also dasjenige seiner Instrumentalwerke, welches ihn am populärsten, ja so sehr beliebt gemacht hat, daß die nachfolgenden complicirteren Quartette von dieser Liebe zehren konnten. Brahms' neue Symphonie leuchtet in gesunder Frische und Klarheit; durchweg faßlich, giebt sie doch überall aufzuhorchen und nachzudenken. Allenthalben zeigt sie neue Gedanken und doch nirgends die leidige Tendenz, Neues im Sinne von Unerhörtem hervorbringen zu wollen. Dabei kein schielender Blick nach fremden Kunstgebieten, weder verschämtes noch freches Betteln bei der Poesie oder Malerei — Alles rein musikalisch empfangen und gestaltet, und ebenso rein musikalisch wirkend. Als ein unbesiegbarer Beweis steht dies Werk da, daß man (freilich nicht jedermann) nach Beethoven noch Symphonien schreiben kann, obendrein in den alten Formen, auf den alten Grundmauern. Die Worte, die Friedrich Hebbel einmal an Schumann schrieb, könnten ebenso gut an Brahms gerichtet sein: „Ihre Werke erweitern den Kreis der Musik, ohne ihn zu sprengen, und zwar (wie ich es in meiner Kunst ebenfalls versuche) auf dem Wege größerer Vertiefung in die gegebenen Elemente." Richard Wagner und seine Anhänger gehen bekanntlich so weit, nicht blos die Möglichkeit neuer symphonischer Thaten nach Beethoven zu leugnen, sondern die Existenz-Berechtigung der reinen Instrumental-Musik überhaupt. Die Symphonie sei überflüssig geworden, seit Wagner sie in die Oper verpflanzt habe; höchstens Liszts „Symphonische Dichtungen" in einem Satz und mit bestimmtem poetischen Programme seien lebensfähig in moderner Musik-Weltanschauung. Wenn solch unsinnige, lediglich für den Wagner-Lisztschen Hausbedarf aufgestellte Theorie noch einer Widerlegung bedürfte, es könnte keine glänzendere geben, als die lange Reihe der Brahmsschen Instrumentalwerke und vor allem dessen zweite Symphonie.

Der Charakter derselben ließe sich ganz allgemein bezeichnen als ruhige, ebenso milde als männliche Heiterkeit, welche einerseits zum vergnügten Humor sich belebt, andererseits bis zu nachsinnendem Ernst sich vertieft. Schon der erste Satz, den, ohne weitere Einleitung, gleich ein sanftes dunkles Hornthema beginnt, hat etwas Serenadenartiges, eine Stimmung, die noch mehr im Scherzo und Finale hervortritt. Dieser erste Satz, ein Allegro moderato in Dreiviertel-Tact, umspült uns wie eine klare melodiöse Welle, auf welcher wir, unbeirrt von zwei leicht auftauchenden Mendelssohnschen Reminiscenzen, uns wohlig schaukeln. Diesem Satz, dessen letzte fünfzig Tacte in neuer melodiöser Schönheit aufleuchten, folgt ein breites gesangvolles Adagio in H-dur, welches mir in der sinnigen Verarbeitung der Themen bedeutender erscheint, als in den Themen selbst. Auf das Publikum macht es aus diesem Grunde geringere Wirkung, als die übrigen drei Sätze. Reizend klingt das Scherzo, ein anmuthiges Neigen und Beugen in Menuett-Tempo (Allegretto G-dur), das durch ein flüchtig, wie Funken aufsprühendes Presto in Zweiviertel-Tact zweimal unterbrochen wird. Das Finale (D-dur, Vierviertel-Tact), etwas belebter aber noch immer behaglich in seiner goldenen Heiterkeit, hält sich weit abseits von den stürmischen Finalsätzen moderner Schule; es fließt Mozartsches Blut in seinen Adern. Zu der C-dur-Symphonie von Brahms bildet die in D mehr ein Gegen- als ein Seitenstück; auch in der Wirkung auf das Publikum. Dieses mochte beim Anhören der ersten Symphonie oft die Empfindung haben, als lese es ein wissenschaftliches Buch voll tiefer philosophischer Gedanken und geheimnißvoller Fernsichten. Brahms' Neigung, alles zu verschleiern oder abzudämpfen, was nach „Effect" aussehen könnte, machte sich in der C-Symphonie bedenklich geltend; die Hörer vermochten unmöglich all die Motive und Motivtheilchen auf-

zufassen, welche da bald wie Blümchen unter dem Schnee schlummern, bald wie ferne Punkte über den Wolken schweben. Einen Satz von dem großartigen Pathos des Finales der ersten Symphonie hat die zweite nicht aufzuweisen, dafür besitzt sie in ihrer einheitlichen Färbung und sonnigen Klarheit einen nicht zu unterschätzenden Vorzug vor jener. Die vornehme, aber gefährliche Kunst, seine Ideen unter polyphonem Gewebe zu verstecken oder contrapunktisch zu durchkreuzen, hat Brahms diesmal glücklich zurückgedrängt, und erscheint die thematische Verarbeitung hier weniger erstaunlich als dort, so sind doch die Themen selbst fließender, frischer und ihre Entwicklung natürlicher, durchsichtiger, darum auch wirksamer. Wir können unsere Freude darüber nicht laut genug verkünden, daß Brahms, nachdem er in seiner ersten Symphonie dem Pathos faustischer Seelenkämpfe gewaltigen Ausdruck verliehen, nun in seiner zweiten sich der frühlingsblühenden Erde wieder zugewendet hat.

Eine Rarität ist Henselts Clavier-Concert in F-moll, das einzige, das er geschrieben. Es ist der Form nach Henselts größtes, ja einziges großes Werk; an originellem Gehalt aber nicht mit jenen reizenden Liedern ohne Worte zu vergleichen, die er unter dem bescheidenen Titel von „Etüden" componirt hat. Henselt gehört zu jenen musikalischen Poeten, die ihr Bestes und Eigenthümlichstes nur in kleinen Formen aussprechen können; Field, Chopin, Stephen Heller, Theodor Kirchner sind ähnliche Naturen. Robert Schumann schien es in seiner ersten Periode, stieg aber dann als Meister mit großen Schritten zum Quartett, zur Symphonie, zum Oratorium empor. Schon Chopin fühlte sich beengt und eigenthümlich angestrengt in den weiten Hallen des „Concerts", doch stehen seine beiden Leistungen in dieser Gattung fast riesengroß neben dem Clavierconcert von Henselt. Henselts reizendes, originelles Talent war noch ungleich enger umschrieben als das Chopins. Selten hat ein Tondichter mit seinen zwei ersten Werken eine

so allgemeine Sensation erregt, wie Henselt mit seinen Variationen op. 1 und seinen ersten zwölf Etüden. Clara Wieck lieh seinem Ruhm doppelte Flügel, und Robert Schumann, der begeisterte Herold und Schirmherr aller jungen Genies, stellte ihn sofort unter die „Ersten“. Er trieb Henselt unermüdlich an, sich größeren Gattungen zuzuwenden, weil dem Künstler nichts schädlicher sei, als langes Ausruhen in bequemer Form. „Es ist wahr, Henselt hat uns oft mit seinen Liebesgesängen ergötzt, und es scheint undankbar, jemandem, der uns einen Strauß Blumen bringt, damit zu antworten, daß er uns lieber etwa einen gefesselten Löwen hätte bringen sollen. Aber versuche er sich nur auch an dem Löwen; es giebt so wenig Kräftige; die Wenigen dürfen nicht rasten, er bringe den Löwen!“ Und Henselt, wahrscheinlich durch diesen Zuruf gestachelt, brachte den Löwen. Aber dieser erschien uns klein, zahm und schwächlich; niemand wollte die früheren Blumensträuße dafür hergeben. In dem Concert ringt der Schüler Hummels mit dem späteren, eigenartigen Henselt; wo letzterer, freilich mehr im Etüden- als im Concertstyl, sich selbst giebt, da wirkt sein Concert noch am liebenswürdigsten. Glauben wir doch im Andante die Es-dur-Etüde „Dors-tu, ma vie?“ und bald darauf das „Duo d'amour“ herauszuhören. Trotz alledem freuten wir uns der Aufführung dieses so selten gehörten Werkes; wir freuten uns, daß der Name Henselt, dessen „Etüden“ unsere Concertspieler sehr mit Unrecht vergessen, wieder lebendig in Erinnerung gebracht wurde. Das F-moll-Concert strotzt so sehr von Schwierigkeiten, daß Henselt selbst, einer der mächtigsten Virtuosen, sich niemals entschließen konnte, es öffentlich zu spielen. Um so schwerer wiegt der Erfolg, den die Wiener Pianistin Frau Toni Raab mit dem Vortrag dieser Composition im Philharmonischen Concert errang. Sie spielte das Concert auswendig und, so weit die Spannung ihrer Hände ausreichte, mit tüchtiger

Besiegung der Schwierigkeiten; ihr Vortrag war, wenn wir von einiger auch äußerlich zur Schau getragener Blasirtheit absehen, ausdrucksvoll, frei und interessant.

Virtuosen.

Frau Essipoffs Abend-Concert sollte mit Orchesterbegleitung stattfinden und mit dem G-moll-Concert von Saint-Saëns beginnen. Wir freuten uns, das geistreiche französische Stück von einer Dame zu hören, die uns jederzeit als eine nur durch Mißverständniß in Rußland geborene geistreiche Französin erschienen war. Die Compositionen von Saint-Saëns, welche Bravour und feinen Esprit verlangen, ohne sonderlich tiefe Empfindung, scheinen wie gemacht für sie. Leider hatte das versprochene Orchester an dem Abend Hofdienst in Nibelheim; es blieb weg, und damit auch das Concert von Saint-Saëns. Frau Essipoff begann mit Chopins-H-moll-Sonate, op. 58, die kaum an Leidenschaftlichkeit, wohl aber an musikalischem Gehalt und Zusammenhang hinter ihrer berühmteren Schwester in B-moll zurücksteht. Der Sonatenstyl macht hier ganze Strecken lang einem vagen Phantasiren und halbwachen Träumen Platz; dabei ersticken allenthalben melodische Blüthen vom zartesten Duft („Parfüm" wäre vielleicht richtiger) unter dem Eishauch von Blasirtheit und Grübelei. Das Scherzo allein befriedigt und erfreut, die anderen drei Sätze interessiren blos. Es ist merkwürdig, daß Chopin, wie wir aus Karasowskis Biographie wissen, gegen Beethoven eine Art Widerstreben empfand, vor dem Gewaltigen und Gewaltsamen dieses Tondichters gleichsam erschreckt zurückwich. Und doch findet sich in Beethovens Clavierwerken nirgends so Bizzarres, Gewaltsames und Überreiztes, wie in Chopins Sonaten, in seinem jüngst von Rubinstein gespielten Scherzo (ein „Scherz" wie Cyankali) und vielem

andern. Chopins geniale Natur steckt eben voll Räthseln und Widersprüchen.

Der Beifall, den Frau Essipoff erntete, klang rauschend und doch wieder nicht so rauschend und vollstimmig, wie bei ihrer letzten Anwesenheit. War die Virtuosin oder war das Publikum etwas verstimmt, oder standen sie beide unter dem unbequemen Zauber von Rubinsteins kaum verklungenen Concerten?

Kein Zweifel, Rubinstein schlägt alles todt; es müßte jemand eben so gut wie er und zugleich ganz anders spielen, um daneben sich nicht blos mit Ehren, sondern mit Macht und Vortheil zu behaupten. Rubinstein hat in zwei Concerten jedesmal eine den großen Musikvereinssaal gänzlich füllende Menschenmenge anzuziehen vermocht; er hat sie nicht blos herbeigelockt, sondern auch entzückt. Da er sich vollständig gleich geblieben, im Spiel wie in der Auswahl seiner Stücke, so wüßten wir unsererseits auch wenig Neues über ihn zu sagen. Immer lauschen wir ihm mit sorglosem, hingebendem Genuß; ärgert er uns einmal ein bischen, so hat er mit der nächsten Nummer uns unfehlbar wieder gefangen. Strotzende Kraft und Jugendfrische, unvergleichliche Behandlung der Melodie, vollendeter Anschlag im brausendsten Sturme wie im leisesten Verhallen des Klanges, eine Ausdauer und ein Gedächtniß ohnegleichen — das alles und mehr noch bewunderten wir neuerdings an Rubinstein. Wenn etwas vielleicht momentan stören konnte, so waren es einige flüchtige Unreinheiten des Spieles, sodann ein die Klarheit und Schönheit beeinträchtigendes Tastenwüthen in vollgriffigen Fortissimo-Stellen. Beides war in demselben Stücke wahrzunehmen, einer Partie Variationen eigener Composition (op. 89), womit Rubinstein das Concert eröffnete. Diese unabsehbar lange und unbegreiflich schwierige Composition wirkte trotz einzelner (stark von Schumanns Einfluß zeugender) Schönheiten ermüdend und erkältend.

Unter den Variationen ist eine (ich glaube die dritte), deren Effect auf dem sicheren Treffen der höchsten Noten durch die überschlagende Linke beruht; gerade hier griff Rubinstein wiederholt daneben. In dem Finalsatz hingegen hörte man zeitweilig nur ein wirres Tosen und Toben der Baßsaiten, Kraftproben der übermüthig gewordenen Bravour. Unwillkürlich dachten wir an die goldenen Worte, welche Goethe dem Maler Müller über dessen Bilder schrieb: „Der feurigste Maler darf nicht sudeln, so wenig als der feurigste Musiker falsch greifen darf; das Organ, in dem die größte Gewalt und Geschwindigkeit sich äußern will, muß erst richtig sein." Glücklicherweise ereignet sich bei Rubinstein derlei Ausgleiten nur selten und spielt derselbe bekanntlich viel besser, als Müller gemalt hat. Aufgefallen ist uns diesmal ganz besonders Rubinsteins unvergleichlich feine Empfindung im Vortrage zarter Stücke. Wie bezaubernd spielt er den dritten Satz von Schumanns C-dur-Phantasie, wie einfach edel den variirten zweiten Satz von Beethovens E-moll-Sonate (op. 90), wie vornehm empfindsam das Fieldsche Nocturno!

Sehr dankbar sind wir für die Wahl der As-dur-Sonate von C. M. Weber. Der Schöpfer des „Freischütz" war der geborene Dramatiker, der Bühnencomponist, der Ruhm seiner Opern hat seine Clavier-Compositionen rasch überschattet. Aber so gänzlich ignorirt sollten diese trotzdem nicht werden. Durch Liszt ist das Concertstück in F-moll und die „Aufforderung zum Tanze" neu belebt worden; wie in ihnen, so webt auch in der As-dur-Sonate jener leichte Reiz der Romantik, jener liebliche und ritterliche Geist, zugleich jene beginnende Klangfülle des Claviersatzes, welche schon auf Henselt und Chopin vorausdeutet. Ja Weber hat auch in seiner Claviermusik eine ganz neue Saite angeschlagen; man bedenke, daß die As-dur-Sonate schon im Jahre 1814 componirt ist, also etwa zwanzig Jahre vor Chopins und Schumanns Auftreten,

zehn Jahre vor Schuberts größeren Clavierwerken. Rubinsteins Programme bildeten ein wahres Museum der Claviermusik und brachten uns dadurch manche interessante Wechselwirkung und Wahlverwandtschaft recht deutlich vor Augen. Wem mag die tiefe, innere Verwandtschaft zwischen den beiden „Phantasien“ von Schumann (C-dur) und von Chopin (F-moll) nicht aufgefallen sein? Und der Vorausklang der Chopinschen Nocturnos in jenen des dreißig Jahre älteren John Field? Freilich verhalten sich Fields hold phlegmatische Nachtmusiken zu jenen Chopins wie ein Landschaftsbild von Matthisson zu einem von Eichendorff, oder wie ein Höltysches Liebesgedicht zu einem Heineschen. Merkwürdig war Rubinsteins Vortrag der B-moll-Sonate von Chopin. Der erste Satz voll düsterer Leidenschaft, stürmisch, aber nicht verschwommen; der Trauermarsch streng gemessen, wundervoll im Ton, das mächtige Crescendo vor dem Trio und das allmähliche Decrescendo desselben Satzes nach dem Trio ein glänzender Effect von Rubinsteins Erfindung. Leider ging das Finale unter Rubinsteins maßlosem, jede Accentuirung vereitelnden Prestissimo musikalisch verloren: es jagte wie eine graue Staubwolke unkenntlich an dem bestürzten Hörer vorüber, dem zu Muthe war, als könnte er erst nach der letzten Note Athem schöpfen und wieder die Augen aufthun. Die wichtigsten Periodenglieder müssen doch auch im schnellsten Tempo, wenigstens wie leichte Funken aus dem Dunkel aufblitzen — auch das geschah nirgends in Rubinsteins rasend dahinjagendem Unisono. Auch Henselts reizendes „Vöglein“ starb unter Rubinsteins Behandlung an der galoppirenden Lungensucht. Die Kritik darf, so ungern sie auch an Rubinsteins Spiel mäkeln möge, dergleichen verblüffende Excesse nicht ungerügt lassen, schon wegen der verführerischen Macht, welche sein Beispiel auf Jüngere ausübt. Letztere mögen hingegen von Rubinstein lernen, wie man ausdrucksvoll und doch streng im Tacte

spielen kann. Das angeblich „gefühlvolle“ seekranke Hin- und Hertaumeln des Tactes, durch welches junge Pianisten und namentlich Pianistinnen uns den schönsten Chopin verleiden, ist ihm ein Gräuel; von dieser Carricatur des tempo rubato, überhaupt von sentimentaler Schönthuerei und Affectation findet man bei Rubinstein keine Spur.

Die liebenswürdigste Seite seiner Virtuosität entfaltete Rubinstein im Andante, die erstaunlichste in raschen, stürmischen Sätzen; nur wird ihm hier sein Hang zur Uebertreibung oft verderblich. Da ist's, als ob ein wilder Dämon ihn packte, ihn antriebe, das Stück so schnell zu nehmen, als es ihm möglich, nicht wie es der Composition eingeboren und angemessen ist. Dann vermögen selbst Hörer, welche das Tonstück genau kennen, diesem Sturmwind nicht immer zu folgen und müssen stellenweise errathen, was Rubinstein spielt. Wir erinnern an den ersten Satz der „Waldstein-Sonate“, an den zweiten der C-moll-Sonate op. 111, an den „Erlkönig“, an den Es-dur-Satz der Schumannschen Phantasie, an die elfte und die Arpeggien-Etüde von Chopin. In solch wilder Jagd büßen die Compositionen — die gehaltvollsten am meisten — ihren musikalischen Charakter ein, ihre Schönheit und Wahrheit. Daß hieran keineswegs Richtachtung fremder Werke, sondern eine den Spieler fortreißende Naturgewalt Schuld trägt, ersehen wir aus Rubinsteins gleichem Verfahren gegen seine eigenen Compositionen. Seine Balletmusik zum „Dämon“, mit ihrem prächtigen Anfang, hätten wir kaum erkannt, da wir sie getreu der Ueberschrift: „Allegretto non troppo“ zu spielen gewohnt waren und sie nun vom Componisten in einem Prestissimo hörten, das er schließlich selbst nicht mehr einhalten konnte, ohne daneben zu greifen. „Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen ....“ stets fällt uns das Gedicht von Freiligrath ein. Wenn es Rubinstein gelüstet, sich so recht als Wüstenkönig zu fühlen, so springt er auf den

Rücken irgend eines Allegros, schlägt ihm seine Pranken tief ins Fleisch und durchsprengt so „mächtig seines Reiches Grenzen“. Er thut dies weniger, die Menge zu ergötzen, als zu eigener Lust und Freude; nicht Virtuosen-Eitelkeit, sondern der Drang unbändiger Naturkraft treibt ihn zu solchem Löwenritt. Darum lassen wir uns dergleichen auch eher von Rubinstein gefallen, als von anderen Virtuosen. Trotzdem soll man auf Beethoven und Schumann nicht reiten, selbst wenn man ein Löwe ist.

Eine merkwürdige neue Erscheinung war uns Graf Geza Zichy, ein wohlgebildeter junger Mann, der in seinem fünfzehnten Jahre das Unglück hatte, auf einer Jagd seinen rechten Arm einzubüßen. Leidenschaftlicher Clavierspieler, trachtete er nunmehr, diesen Verlust durch rastlose Übung der linken Hand auszugleichen und so (wie es in alten Märchen lauten würde) den Teufel um seinen Fang zu prellen. Und wirklich hat es Graf Zichy zu einer erstaunlichen Ausbildung und virtuosen Selbständigkeit seiner linken Hand gebracht. Durch sehr geschicktes Arpeggiren, Gleiten, Springen, durch feines Auseinanderhalten von Piano und Forte weiß er den Schein zu erregen, als spielten zehn und nicht blos fünf Finger. Spielen können viele, bezaubern einige, Zichy allein kann hexen. Öffentlich thut er dies (vielleicht um nicht verbrannt zu werden) nur für Wohlthätigkeits-Anstalten. Graf Geza Zichy hat ein Heft Etüden für die linke Hand componirt, das bei Heugel in Paris erschienen und Liszt dedicirt ist. Man begreift beim Durchblättern des Heftes kaum, wie es möglich sei, das alles mit einer Hand allein durchzuführen, und doch bringt der Componist dieses Mirakel zu stande, wie er durch den Vortrag einer dieser Etüden (eine Art Thalbergscher weitgriffiger Umspielung einer singenden Mittelstimme) glänzend bewies. Um dies zu können, dazu gehört außer der enormsten Übung der linken Hand entschieden noch das Bewußtsein,

keine rechte zu besitzen. Manches von dem, was Graf Zichy leistet, hätte selbst Dreyschock, der souveränste Beherrscher der linken Hand, nicht vermocht, denn er war eben nicht allein und für immer auf die Linke angewiesen; an der höchsten denkbaren Ausbildung seiner Linken hinderte ihn nichts als das Vorhandensein der Rechten. Wie oft empfing ich die nämliche Erklärung von einem einarmigen Officier, meinem täglichen Tischgenossen in einem Badeorte, dessen Kunstfertigkeit, alles mit der linken Hand allein zu verrichten, mir unerklärlich war. Vermag aber die Noth so viel in der Vervollkommnung der alltäglichen Handgriffe, wie viel Höheres muß sie vollbringen, wo künstlerische Begeisterung hinzutritt und nach einem bestimmten idealen Ziele strebt! Graf Zichy hat sich zur bewunderungswürdigen Specialität ausgebildet. Was uns am meisten erfreute, war sein zarter, seelenvoller Vortrag des Mendelssohnschen Liedes „Auf Flügeln des Gesanges". Diese Leistung stellte ihn als Musiker höher, als das erstaunlichste Bravourstück; wer eine einfache Melodie so vorzutragen weiß, sei es mit einer oder mit beiden Händen, dem ist die Kunst nicht blos an die linke Hand getraut.

Das wiederholt angekündigte und verschobene Concert von Ole Bull ging endlich in einer den Anschlagzetteln entsprechenden Länge vor sich. Der berühmte norwegische Geiger concertirt bekanntlich bereits über vierzig Jahre — eine Virtuosen-Carrière von seltener, aber zugleich von gefährlicher Dauer. Denn wenn auch die Gelenkigkeit des Violinspielers und des Pianisten nicht so rasch zu versagen beginnt, wie die süße Kehle eines Tenoristen, ganz gefeit gegen die Einwirkungen des Alters bleiben Arme und Finger keineswegs. „Zum Virtuosenthum gehört Jugend," antwortete einst Liszt auf unsere Klage, warum er nicht mehr zum Concertspiel zu bewegen sei; er sagte dies vor zwanzig Jahren, als er, ganz abgesehen von dem Ruhme seines Namens, durch die Überlegenheit seiner

Kunst noch alle Nebenbuhler zu besiegen vermochte. Es liegt viel Wahres in Liszts Ausspruch. Sehen wir heute einen Virtuosen mit weißen Haaren sich an denselben Bravourstücken abplagen, die er als junger Mann mit fröhlicher Leichtigkeit ins Publikum schleuderte, so mischt sich unversehens eine unwillkommene Regung von Mitleid in unsere Bewunderung. „Jugend" erheischt insbesondere jener Zweig, den Ole Bull von Haus aus einseitig cultivirte: das Virtuosenthum der technischen Kunststücke, die nur der Jugend vollkommen gelingen, das Virtuosenthum der eitlen Bizarrerien und genialen Capricen, die wir nur der Jugend zugute halten. Schon im Jahre 1859, als Ole Bull das letzlemal in Wien concertirte, mußten wir die ganze Tendenz seines Spiels als eine überwundene bezeichnen. „Die Begeisterung für eine solche Richtung" (hieß es damals in unserm Berichte), „welche, Geist und Herz schmachten lassend, nur die Verwunderung des Zuhörers in anspruchnimmt, ist im Laufe der letzten zwei Decennien erstaunlich gesunken. Gesättigt von all den Sprung- und Kletterkünsten, die einmal vielleicht ergötzen, aber schon ein zweitesmal uns nichts mehr zu sagen haben, sucht man gegenwärtig mit Recht eine tiefere Befriedigung auch beim Virtuosen." Zählt man die Jahre des berühmten Geigers, so mag man allerdings erstaunen, daß er von seiner früheren Bravour noch immer einen so ansehnlichen Nachglanz sich bewahrt habe. Am meisten gilt dies von seiner vielbewunderten Kunst der Bogenführung; er bringt noch brillante Staccato-Läufe, gleich sicher im Aufstrich wie im Abstrich, hervor. Für das mehrstimmige Spiel hat Ole Bull noch die alte Vorliebe bewahrt, aber leider nicht die unfehlbare Reinheit, ohne welche jedes polyphone Geigerkunststück zur Marter wird. Als er solch eine mehrstimmige Transcription über Mozarts „Reich' mir die Hand" ohne alles Accompagnement spielte und mit seltsamem Wiegen des Körpers, den Kopf bald weit zurücklehnend, bald wieder

vorbeugend, begleitete, überkam uns eine Erinnerung an die rührende Gestalt des „alten Spielmannes“ von Grillparzer. In früheren Jahren bestand sein Programm ausschließlich aus eigenen Compositionen, sonderbar krausen Phantasien, an denen man ehemals als „echt nordisch“ zu bewundern versuchte, was man als gut musikalisch zu bewundern doch anstandnahm. Diesmal spielte Ole Bull von seinen Sachen nur die bekannte „Polacca guerriera“ und die erwähnte Solo-Transcription, dazu Paganinis H-moll-Concert. Ole Bulls Geigenton war niemals groß, was zum Theil mit den musikalischen Sitten seiner Zeit zusammenhängt. Unserem an Joachim und Wilhelmj gewöhnten Publikum würde der Ton eines Rhode, Kreutzer, Spohr u. s. w. „klein“ erscheinen; die Besaitung der Violinen ist seither viel stärker geworden, wohl unter dem rückwirkenden Einflusse der immer stärker gebauten und besaiteten Claviere. Ole Bull hat obendrein den Ton fast principiell zu Gunsten virtuoser Effecte vernachlässigt und sich zum Behuf seines erstaunlichen mehrstimmigen Spieles eines Instruments mit flacherem Steg, dünnerem Bezug und eigens construirtem Bogen bedient. Für das Pathos der beiden ersten Sätze von Paganini wollte der Ton Ole Bulls nicht recht ausreichen; dem Finale („La campanella“) fehlte der Humor, die leichte Grazie des Vortrages, auf denen die gefällige Wirkung dieses Stückes beruht. Manches, was dem greisen Künstler besser oder vollständig gelang, erinnerte an die Blüthezeit seines Ruhmes und entfesselte im Publikum wiederholt den stürmischsten Beifall. Das war ganz in der Ordnung gegenüber einem Manne, der, wie Ole Bull, uns mit der dreifachen Weihe des Ruhmes, des Alters und der gewinnendsten Liebenswürdigkeit entgegentritt.



1879.

Orchesterconcerte.

Franz Liszt: „Graner Messe“ und „Loreley“. — A. Dvorak: Slavische Rhapsodie. — Saint-Saëns: „Herkules Jugend“ und „Die Sintfluth“. — S. Bach: Rathswahl-Cantate. — J. Brüll: Serenade. — Liszt: Es-dur-Concert.

Kammermusik.

Brahms: Violinsonate op. 78. — Goldmark: Quintett.

Gesangvereine.

Palestrinas: „Stabat mater“. — Männerchöre (C. M. Weber, Schubert u. a.). — Hans Huber: „Aussöhnung“.

Virtuosen.

Joachim (Brahms' Violinconcert). — Xaver Scharwenka.





Liszts „Graner Messe“ und „Loreley“.

Es geschah in Hellmesbergers letzter Quartett-Soirée, daß während des Schubertschen Es-dur-Trios unbemerkt Liszt in den Saal trat. Bescheidentlich hielt er sich bis zum Schlusse des Stückes im Hintergrunde, um dann, die Reihen der Zuhörer entlang, seinen Sitz im „Cercle“ aufzusuchen. Die allgemeine Aufmerksamkeit, die schon während des Schubertschen Finales stark ins Schwanken gerathen war, warf sich nun ausschließlich und in so gehobener Stimmung auf den berühmten Ankömmling, daß die ganze Versammlung wie auf ein Zeichen zu applaudiren begann und so lange damit fortfuhr, bis Liszt vortrat und sich dankend verbeugte. Es war ein reizender, unvergeßlicher Moment. Wir kennen keinen zweiten Fall, daß ein Künstler, der weder als Componist noch als Mitwirkender, sondern als einfacher Zuhörer einen Concertsaal betritt, vom ganzen Publikum laut und einhellig begrüßt worden wäre. Wenn heute Bismarck und Gambetta, Richard Wagner und Verdi, die jüngste, schönste Primadonna und der älteste Virtuose im Concert oder Theater erscheinen würden, sie dürften sich keiner solchen Scene rühmen. Niemand in ganz Europa, als gerade Liszt. Das in der Mehrzahl der Zuhörer instinctiv aufblitzende Gefühl, Liszt zu begrüßen, setzte sich wie an einer electrischen Kette fort, bis es fast gleichzeitig im ganzen

Saale zum dröhnenden Ausbruche kam. Ein gemüthvoller, liebenswürdiger Zug, der wahrlich unser Publikum ziert, wie er den Gefeierten ehrt. Diese allgemeine, nicht blos dem Künstler, sondern ebensosehr dem Menschen geltende Sympathie kommt auch überall sonst zum Vorscheine, wo Liszt intervenirt. Welcher Zauber umgiebt noch immer den bejahrten Mann! Dirigirt er selbst eine seiner Compositionen, so schweigen nicht blos die bekannten Mißlaute der Opposition — wie sich das ja bei einem wohlerzogenen Publikum versteht — nein, das Opponiren selbst, das innere Widerstreben so mancher Zuhörer gegen Liszts Schöpfungen schweigt besänftigt, wenn das von Geist und Wohlwollen leuchtende Antlitz des alten Feuerkopfes sie anblickt und Liszts Musik gleichsam durch seinen eigenen Mund zu uns spricht. Die gestrige Aufführung der Graner Festmesse im großen Musikvereinssaale lieferte den jüngsten Beleg für jene auffallende Erscheinung. Die Festmesse, jedenfalls Liszts größte Arbeit, wurde in Wien bekanntlich im März 1858 zuerst gegeben. Daß seit einundzwanzig Jahren keine unserer weltlichen oder geistlichen Musik-Autoritäten an eine Wiederholung dieses Werkes gedacht hat, zeigt, wie gering in Wien das Bedürfniß danach war. Auch heute mochte hinreichende Betheiligung des Publikums zweifelhaft sein ohne das anlockende persönliche Erscheinen Liszts. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte sich dieses Talismans weislich versichert, der auch diesmal nicht versagte. Mir persönlich fällt das Bekenntniß schwer, daß ich von diesem Werke keinen anderen Eindruck empfing, als vor 20 Jahren, so redlich ich mich jetzt bemühte, Gefallen daran zu finden. Einige Dornen hat diese Composition wohl seither verloren, aber es sind ihr keine Rosen nachgewachsen. Wir haben in diesen 20 Jahren musikalisch viel erlebt und viel erlitten — manches ungewöhnlich Formlose, Gewaltsame, Mißtönende übt heute nicht mehr die frühere aufreizende, ärgerlich

provocirende Macht über uns. Die „Graner Messe" hat uns nach 20 Jahren sanfter gefunden, aber nicht glücklicher gemacht. Von welcher ihrer zwei Seiten wir diese Kirchenmusik betrachten, von der kirchlichen oder musikalischen, sie bietet uns wohl Anregungen, aber Befriedigungen nimmermehr. An der individuellen Frömmigkeit und Religiosität des Componisten zweifeln wir keinen Augenblick, vermögen aber für unser Theil nichts von dem verklärten Frieden und der Heilkraft des Gebets in einer Musik zu finden, die das ganze Wirrsal der menschlichen Leidenschaften aufstört, ein Drama irdischer Unrast und Zerrissenheit. Interessant durch zahlreiche geistvolle Züge, durch eindringende musikalische Exegese, imponirend durch Ernst und Größe ihrer Intentionen, merkwürdig endlich als die Schöpfung eines phänomenal organisirten, genialen Mannes, bleibt uns die „Graner Messe" doch schließlich ein durchaus unerquickliches, ungesundes und raffinirtes Werk, in welchem das Ringen nach religiösem Ausdruck und der unüberwindliche Hang nach theatralischer Effecthascherei fortwährend um die Herrschaft kämpfen. Wie Mahomeds Sarg, so schwebt Liszts Festmesse heimathslos zwischen Himmel und Erde. Die Aufführung der „Graner Messe" bot einen merkwürdigen Anblick — das Sehen war ja dem Publikum in erster Linie wichtig. Auf einer erhöhten Dirigenten-Tribüne steht Liszt, in langem schwarzen Abbékleid, aus dessen oberen Knopflöchern ein langes schweres Büschel von Miniaturorden herabhängt, eine wahre Malaga-Traube von Ordenskreuzchen. Zahlreiche um das Pult gehängte und gelegte Blumen-Guirlanden und Lorbeerkränze bilden eine Art kleineren Bosquets, von dessen dunklem Grün sich das imposante weiße Haupt Liszts effectvoll abhebt. Liszt dirigirt, wenn man einige leicht andeutende Handbewegungen so nennen kann. „Der Dirigent soll Steuermann sein und nicht Ruderknecht," lautet ein bekannter Ausspruch Liszts. Wenn man glücklicherweise zwei treffliche „Ruderknechte" arbeitend zur Seite

hat, dann verschlägt es freilich wenig, daß der Steuermann zeitweilig die Hände in die Taschen steckt. Herr Kremser, der die ganze Aufführung sorgfältigst vorbereitet hatte, dirigirte mit dem Taktstock, Herr Hellmesberger desgleichen mit dem Violinbogen; über beiden schwebte, so ganz im allgemeinen, als heiliger Geist Franz Liszt. Wenn er manchmal die Hand weit ausstreckte über Sänger und Musiker, da sah es mehr wie ein Segnen aus, als wie ein Dirigiren. Alles aber, er mag thun was immer, kleidet ihn vornehm und bedeutsam und übt den bekannten, halbhundertjährigen Zauber auf jung und alt. Auch auf die Solosänger blieb dieser Zauber nicht ohne Einfluß: sie sangen ihre schwierigen Partien mit wahrhaft apostolischer Hingebung.

Auch im letzten Philharmonischen Concert gehörte Liszt das lebhafteste Interesse: sang doch Frau Pauline Lucca — offenbar dem anwesenden Componisten zu Ehren — zwei Lieder von Liszt: „Mignon" und „Loreley". Von allen Compositionen Liszts sind seine Lieder — es giebt deren ein halbes Hundert — am wenigsten gekannt und gesungen. Das verbreitetste und beliebteste ist jedenfalls: „Es muß ein Wunderbares sein", eines der wenigen Lieder von Liszt, dessen zarte einheitliche Stimmung nirgends gewaltsam zerrissen wird und das rein genossen werden kann. Bemerkenswerth sind sie alle, diese Lieder, als höchst individuelle Äußerungen einer interessanten Persönlichkeit, die sich allerdings den meisten Gedichten gegenüber sehr souverän benimmt. Die einfachsten lyrischen Gedichte zwingt Liszt gern in eine ungeahnte hochdramatische Auffassung, welcher keine Modulation zu kühn, kein rhythmischer Wechsel zu schroff, kein harmonisches Gewürz zu stark ist. Liszts Composition von Goethes: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß" ist das Prototyp dieser Richtung: die Worte „der kennt euch nicht" will Liszt nicht gesungen, sondern piano „gesprochen" haben, worauf die ganze Stelle: „der

kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!" mit aller Kraft, pomphaft opernmäßig herausgesungen wird. Außer diesen großen Mirakeln finden sich auch, gleichsam zwischen den Notenzeilen versteckt, kleinere psychologische Räthsel, welche der Sänger erst finden und lösen muß. Die einfachsten Lieder, wie: „Freudvoll und leidvoll", „Der König von Thule", werden so, in Lisztscher Composition, zu äußerst delicaten Problemen. Frau Pauline Lucca hat für öffentlichen Vortrag wohl die beste Auswahl getroffen. Schon durch die Orchester-Begleitung erhalten Liszts so theatralisch gehaltene Lieder „Mignon" und „Loreley" eine Art äußerer Beglaubigung, jedenfalls eine höchst effectvolle Beleuchtung. „Mignon" gehört, abgesehen von einigen Bizarrerien in der Begleitung und Declamation noch zu den glücklichsten Erfindungen von Liszt; eine feine, nervöse Empfindung durchzittert die Melodie, deren Refrain in der That etwas vom süßen Duft der Orangenblüthe hat. Viel weiter in der Dramatisirung des Gedichtes geht Liszt in der „Loreley" von Heine; er erweitert es zu einer kleinen Oper, in welcher die unzähligemal wiederholten Worte: „Das hat mit ihrem Singen die Loreley gethan", gleichsam einen selbständigen letzten Act bilden. Frau Lucca bewährte sich in diesen beiden Liedern als Meisterin des Vortrages. Sie hat etwas mit Liszt gemein: den starken Zug einer genialen Persönlichkeit, der jede ihrer Leistungen interessant macht.

Anton Dvorak.

Die Besucher des ersten „Philharmonischen Concerts" lasen zum erstenmale den Namen Anton Dvorak und hörten zum erstenmale eine Composition dieses neuen Unbekannten: eine „Slavische Rhapsodie für Orchester" (As-dur, Nr. 3). Berlin, Breslau, Pest waren mit der Aufführung dieser Composition vorangegangen; in den meisten größern Musikstädten Deutschlands, in London sogar findet sie

sich auf dem Novitäten-Programm für diese Saison. Der Componist hat also sehr schnell Carrière gemacht? Mit einem Schlage, und doch sehr langsam. Bittere Jahre der Entbehrung und fruchtloser Arbeit mußte er überstehen, Stöße von Compositionen aufthürmen, bis sich endlich das Glück ihm zuwendete, das Glück, gekannt und anerkannt zu sein. Dvorak ist 1841 in einem böhmischen Dorfe, bei Kralup an der Moldau geboren. Die Woche hindurch mußte der Knabe seinen Vater im Handwerk unterstützen, durfte aber dafür Sonntags in der Kirche und zum Tanz aufspielen. Der Drang nach gründlicherer Ausbildung in der Musik trieb den Achtzehnjährigen nach Prag, wo ihn der treffliche Director Pietsch in die Orgelschule aufnahm. Seinen Lebensunterhalt gewann Dvorak anfangs als Orchestermitglied des böhmischen Theaters, später als Organist an mehreren Kirchen Prags mit der glänzenden Besoldung von jährlich dreißig, dann sechzig, endlich hundertzwanzig Gulden. Unter fortwährenden Sorgen und Entbehrungen componirte Dvorak mit ungebrochenem Feuereifer eine große Zahl von Chören, schuf Kammer- und Orchester-Compositionen, zwei sogar im Prager Landestheater zur Aufführung gebrachte czechische Opern, ohne daß seine drückenden Verhältnisse sich gebessert hätten. Da hatte Dvorak den glücklichen Einfall, sich an das Unterrichtsministerium in Wien um Ertheilung eines „Künstler-Stipendiums" zu wenden. Es sind dies Staatsunterstützungen, welche alljährlich an „junge, mittellose, talentvolle Künstler" zur Vertheilung kommen. Zum größten Theil und mit vollem Recht fallen sie den Malern und Bildhauern zu, deren letzte Ausbildung in der Regel eine kostspielige Studienreise erfordert. Das Gedeihen der heimischen Tondichtung können diese Subventionen unmöglich in gleichem Maße befördern, doch sind sie auch da nicht ohne lohnende Früchte geblieben. Freilich hält manches Talent nicht, was es anfangs zu versprechen schien. Es melden sich sogar eine Menge Talente, die nicht einmal etwas versprechen.

Unter den Stipendiengesuchen, die alljährlich partiturenbeschwert beim Ministerium einlaufen, pflegen die meisten von Componisten herzurühren, welche von den drei gesetzlichen Erfordernissen — Jugend, Mittellosigkeit und Talent — nur die beiden ersten besitzen und auf das dritte verzichten. Da war es uns denn eine gar angenehme Überraschung, als eines Tages ein Prager Bittsteller, Anton Dvorak, Proben eines intensiven, wenngleich noch unausgegohrenen Compositions-Talentes einsendete. Wir erinnern uns namentlich einer Symphonie, in der es ziemlich wüst und ungenirt, aber dabei so talentvoll herging, daß Herbeck, damals Mitglied unserer Commission, sich dafür lebhaft interessirte. Dvorak erhielt seither alljährlich sein Künstler-Stipendium, das ihn vom drückendsten musikalischen Frohndienste befreite. Dabei schien es leider bleiben zu wollen. Obgleich eine solche vom Staate ausgehende materielle Unterstützung ohne Zweifel auch eine moralische in sich schließt, blieb Dvorak in seinem Vaterlande ohne Stellung und ohne Verleger. Erst als Brahms an Herbecks Stelle in die Commission berufen wurde, nahm die Anerkennung Dvoraks auch die gewünschte praktische Wendung. Brahms, der jedes ernste Streben eines ausgesprochenen Talents mit Rath und That unterstützt — unbemerkt, schweigsam, wie es einst Schumann zu thun pflegte — verschaffte dem bis zur Schüchternheit bescheidenen Dvorak einen Verleger. In Simrocks Verlag erschienen nun Dvoraks „Slavische Tänze“ und „Klänge aus Mähren.“ Den unbekannten Componisten zuerst öffentlich anerkannt zu haben, ist das Verdienst L. Ehlerts, der die genannten Compositionen in der Berliner National-Zeitung mit liebevoller Beredtsamkeit pries. „Hier,“ sagt Ehlert, „ist endlich einmal wieder ein ganzes, und zwar ein ganz natürliches Talent. Ich halte die „Slavischen Tänze“ für ein Werk, das die Runde durch die Welt machen wird. Eine himmlische Natürlichkeit fluthet durch diese Musik, daher

sie ganz populär ist. Keine Spur von Gemachtem oder Ergrübeltem in ihr. Wir haben es hier mit vollendet künstlerischen Arbeiten zu thun, nicht mit einem Pasticcio, das aus nationalen Anklängen zufällig zusammen getragen ist. Wie immer bei größer angelegten Talenten, hat der Humor in Dvoraks Musik seinen Löwenantheil. Er schreibt so lustige und originelle Bässe, daß einem ordentlichen Musiker das Herz im Leibe lacht. Die Duette zu sehr hübschen mährischen Volksliedern sind ebenfalls von erquicklicher Frische." So günstig lautete die Stimme eines unserer hervorragendsten Kritiker, der noch nicht einmal die größeren Arbeiten Dvoraks für Orchester und Kammermusik kannte. Hof-Capellmeister Taubert in Berlin hat zuerst in einer der „Symphonie-Soiréen der königlichen Capelle" die dritte Rhapsodie von Dvorak aufgeführt, was bei dem bekannten classisch-conservativen Charakter dieser Concerte schon eine ungewöhnliche Auszeichnung bedeutet. Unmittelbar darauf spielte gleichfalls in Berlin Joseph Joachim Dvoraks Streichsextett. So sind es durchaus deutsche Autoritäten, welche Dvorak aus seinem heimischen Dunkel hervorgezogen und als ein ungewöhnliches Talent begrüßt haben. Ich betone diese Thatsache, weil sie den lächerlichen Argwohn widerlegt, es sei Dvorak ein von der national-czechischen Partei in Schwang gebrachtes Renommée. Seine Landsleute in Prag haben allerdings den Componisten czechischer Opern in ihrer Art protegirt, aber „bei all ihrem Protegiren hätt' er können ..." (Siehe Heines Gedichte.) Von Prag aus ist für Dvorak wahrlich keine Propaganda gemacht worden, und wäre sie versucht worden — wie weit bringt denn in der Kunstwelt ein czechisches Plaidoyer? Die nationale Antipathie und politische Gegnerschaft, die sich in einigen Wiener Beurtheilungen der Dvorakschen Rhapsodie fühlbar macht, entbehrte hier der Berechtigung, selbst wenn in rein künstlerischen Fragen solche Gesichtspunkte statthaft wären. War im Publikum und in

der Kritik eine Opposition gegen die künstlerische Herkunft des Dvorakschen Werkes beabsichtigt, so hat sie thatsächlich nicht Prag getroffen, sondern — Berlin. Die Rhapsodie wurde achtungsvoll, aber nicht warm aufgenommen. Ich hatte eine lebhaftere Wirkung erwartet nach dem Eindrucke der Generalprobe. Hat doch das Werk in seinem frischen, lebendig fortströmenden Zug etwas Hinreißendes. In seiner Volksthümlichkeit und seinem sinnlichen Reiz, auch in der bequemen Breite seiner etwas zerfließenden, nicht stramm zusammengefaßten Form erinnert es an Schubert. Gleich der Anfang präludirt äußerst glücklich: ein zuerst von der Harfe allein gebrachtes, dann von den Holzbläsern höchst klangvoll verstärktes Andante-Motiv, sinnend, nicht traurig, nur von leichter Wehmuth angehaucht. Wie dann dasselbe Motiv rhythmisch verkürzt als Allegro im Zweiviertel-Tact einsetzt, ist von überraschendem Effecte. Dann geht es in einem Wirbel von Vergnügtheit weiter. Wer die ersten vierzehn Seiten dieser Partitur schreiben konnte, muß ein ungewöhnliches, ein echtes und gesundes Talent genannt werden. Die Themen der „Slavischen Rhapsodie" sind keine National-Melodien, sondern freie Erfindung des Componisten. Die Rhapsodie hat, wie schon ihr Name besagt, keine feste Sonaten- oder Ouvertüren-Form, sie ist einsätzig, aber mehrtheilig. Buntheit kann man ihr nicht vorwerfen; das ganze Stück langt mit zwei Motiven aus, die allerlei mit contrapunktischem Geiste ausgeführte Verwandlungen eingehen. Ein Fehler darf es hingegen heißen, daß der Componist nicht zu rechter Zeit zu schließen weiß, sondern nach mehreren Anläufen dazu plötzlich stehen bleibt oder wieder umkehrt. Trotz ihrer Länge wird die Rhapsodie auch nicht einen Moment langweilig; schon der Reiz der Orchestrirung läßt dies nicht zu. Dabei gehören die Orchester-Effecte Dvoraks keineswegs zu jenen künstlichen Blumen, die man beliebig auf einen Teppich aufnäht; es sind natürliche Blüthen oder richtiger ein natür-

liches Blühen und Leuchten aus dem musikalischen Kern heraus, und von diesem gar nicht wegzudenken. Aus allem spricht ein ungewöhnlicher Sinn für echten Orchesterklang.

Nun wird freilich niemand behaupten wollen, daß aus Dvorak ein zweiter Beethoven sich entpuppen müsse. Wir wissen noch nicht, ob sein üppiges Talent auch die volle Meisterschaft in vielseitigster Gestaltung erlangen und sich aus dem engeren nationalen Ideenkreise aufschwingen werde zur Höhe absoluter allgemeiner Kunst. Werden spätere Werke Dvoraks uns durch geistige Vertiefung und edle Leidenschaft ebensosehr fesseln, wie die „Slavische Rhapsodie" durch Glanz und Lebensfülle? Wir wissen es nicht, glauben aber von dem reich und eigenthümlich begabten Manne Vieles noch hoffen zu dürfen. Von der Rhapsodie sind wir überzeugt, daß sie nur einer zweiten Aufführung bedarf, um von ihrem halben Erfolg zum ganzen zu avanciren. Es ist obendrein eine Prachtleistung der Philharmoniker und vom Hof-Capellmeister Richter mit besonderer Liebe studirt. Das war ein Jauchzen der Geigen, ein Nachtigallenschlag der Flöten und Clarinetten, und über all den Tonbildern ein romantischer Wechsel von Licht und Schatten, dem vom leisen Frühroth bis zur glühenden Mittagssonne keine Uebergangsfarbe zu fehlen schien.

Orchesterconcerte.

„Herkules' Jugend" und „Die Sintfluth" von Saint-Saëns. Im Hofoperntheater hörten wir ein großes Concert unter Mitwirkung des Herrn Camille Saint-Saëns aus Paris. Seine neueste symphonische Dichtung „La jeunesse d'Hercule" (op. 50) ist ein Seitenstück zu dem „Sturz des Phaëton", dem „Spinnrad der Omphale" und ähnlichen mythologischen Genrebildern, die Saint-Saëns als Orchester-Specialität cultivirt. Der Titel lautet etwas unbestimmt,

„Herkules am Scheidewege" wäre genauer. Denn nicht Herkules' Jugend überhaupt, sondern nur sein Schwanken und Entscheiden zwischen Tugend und Laster wird in dem Tongemälde illustrirt. Ein bescheiden und ernsthaft auftretendes Thema, von mehr wohlgesittetem als frommem Ausdruck, bedeutet die tugendhaften Vorsätze, welche den jungen Helden im Anfang seiner Wanderung begleiten, bis die Klänge eines wilden Bacchanals ihn der bösen Lust zuführen. Eine „böse" Lust in der That, diese von zwei Flöten und einem Piccolo unter Triangelschlägen intonirte häßliche Balletmusik, die allmählich durch den Lärm von Pauken, Tamburinen und Becken, durch schmetternde Trompetenrufe und das grelle Gelächter der Oboen und Clarinetten rasch zur Brutalität verwildert. Die Sinnlichkeit, meinten wir, müßte schöner, reizvoller auftreten, um irgend einen anständigen Sterblichen, geschweige einen Halbgott, zu verführen. Das sind ja wahre Teufelinnen mit Schlangenhaaren, Geierkrallen und spitzen, rauhen Ohren, die wir da tanzen sehen. Und welch geschmacklose Toilette! Sollten sie einen in Paris erzogenen Herkules nicht sofort in die Flucht jagen? Hier braucht es wiederholter, von schüchterner Andeutung bis zur Handgreiflichkeit fortschreitender Anklänge an das erste Tugendmotiv, um unseren mythologischen Robert aus den Armen Bertrams in die Alicens wieder zurückzuführen. Eine kleine biographische Vorausnahme erlaubt dem Componisten, gleich darauf den Herkules auf Feuerflammen zum Himmel aufsteigen zu lassen; eine Expedition, die durch eine knisternde Crescendo-Figur der Violinen, breite Harfen-Arpeggien und kurz aufleuchtende Blitze der Flöten und Clarinetten sehr geschickt nachgeahmt ist. Trotz vereinzelter blendender Orchester-Effecte erzielt diese anspruchsvolle Composition doch nur geringe Wirkung; sie ist musikalisch leer und kraftlos. In jeder der früheren „symphonischen Dichtungen" von Saint-Saëns steckt mehr Geist und musikalischer Gehalt.

Höheres Ziel und größerer Umfang zeichnet die zweite Novität von Saint-Saëns aus, welche unter dessen persönlicher Leitung aufgeführt wurde: „Die Sintfluth", für Solostimmen, Chor und Orchester. Der Verfasser dieser „biblischen Dichtung" ist der gegenwärtig sehr gesuchte Herr Louis Gallet, welcher auch die Librettos zu den neuen Opern von Massenet („Le roi de Lahore") und von Saint-Saëns („Etienne Marcel") gedichtet hat. „Die Sintfluth" ist ein kleines Oratorium, dessen Handlung sich in drei Abtheilungen folgenderweise gliedert: Der erste Theil schildert den Verfall der Menschen, den Zorn Gottes, den Bund mit Noah; der zweite die Sintfluth; der dritte den Ausgang aus der Arche mit der Versöhnung Gottes als Schluß. Es ist eine auffallende Erscheinung, daß jetzt so viele französische Componisten biblische Stoffe in Oratorienform für den Concertgebrauch componiren. Wir erwähnen nur aus neuester Zeit: „Das verlorene Paradies" von Theodor Dubois, „Eva" von Massenet, „Judith" von Lefèbre, „Die Sintfluth" von Saint-Saëns, dessen vorletzte Oper gleichfalls einen alttestamentarischen Stoff, „Samson und Delila", behandelt. In Deutschland nimmt das Oratorium seit mehr als dreißig Jahren immer entschiedener den Zug vom Religiösen und Biblischen zum Profan-Historischen; die neuesten deutschen Oratorien heißen „Luther", „Arminius", „Otto der Große" ꝛc. Wer die Werke von Saint-Saëns und die glänzendste Specialität seines Talentes kennt, der wußte von vornherein, daß nicht religiöses Bedürfniß ihn gerade zur „Sintfluth" trieb, sondern die Gelegenheit zu ausgedehnter, großartiger Tonmalerei. Offenbar hat Saint-Saëns das Ganze blos der zweiten Abtheilung wegen componirt. Die erste gewinnt anspruchslose Hörer eben auch durch ihre Anspruchslosigkeit, durch bescheidenen Ton und bescheidenen Umfang, auch durch einzelne musikalisch gefällige Momente. Bedeutend ist die Erfin-

dung nirgends, ja die Orchestersätze und Zwischenspiele lassen nur einen sehr lockeren Zusammenhang mit dem Texte erkennen, den sie erläutern sollen. In diesem ganzen ersten Theil läßt der Componist alle Blasinstrumente vollständig schweigen, um sich für den zweiten Theil, „Die Sintfluth", die größte Steigerung der Effecte frei zu halten. Hier erst sehen wir ihn mit ganzer Lust und Liebe ans Werk gehen, dabei mit einer erstaunlichen Geschicklichkeit und einer virtuosen Handhabung des Colorits, wie sie selbst in unserem Zeitalter der Instrumentations-Kunst nur selten vorkommt. Bewunderungswürdig getroffen ist dieser leise niederströmende Regen, wie ihn die je vierfach getheilten Streichinstrumente in pianissimo stakkirten Accorden und durchzogen von langgehaltenen, pfeifenden Flageolet-Tönen dreier Sologeigen hören lassen. Wie dann der Regen zum Wolkenbruch wird, die Fluthen von unten anschwellen und immer immer höher an die Arche schlagen, das malt uns prächtig ein mächtiges Arpeggiren der Harfen und Geigen, chromatisches Gewimmer der Holzbläser, dazu der entfesselte Donner von vier Pauken und das erschütternde Gebrüll der tiefen Blechinstrumente. (Fünf Posaunen und drei Baßtuben!) Daß bei solcher Herrschaft der Farbe die Zeichnung fast verschwindet, ist wohl selbstverständlich. In der dritten Abtheilung ist alles wieder friedlich geworden. Aber nicht nur das Wasser, auch die schöpferische Kraft und Freudigkeit des Componisten ist zurückgetreten. Der Ausflug der Taube und ihre Rückkehr bringt noch einen hübschen malerischen Zug, dann überläßt sich die Musik bequemer Gleichgiltigkeit. Die Gefühle der geretteten, beglückten, dankerfüllten Menschen scheinen unserem Componisten nicht sehr nahezugehen; wir bleiben eiskalt dabei. Zu bedauern ist vollends, daß Saint-Saëns für den Schluß ein sehr unglückliches Fugenthema (D-moll, alla breve) erfunden hat, dessen zweite Hälfte auf die Worte: „Quand vous verrez mon arc briller sur le

nuage" in schnellen Achtelnoten syllabisch herabstolpert; ein Gang, der an solcher Stelle unwürdig klänge, selbst wenn er gut herauskäme, was aber nie der Fall ist. Nach der Sintfluth war der Beifall des überaus zahlreichen Publikums anhaltend und lebhaft, aber er klang doch ganz anders, als nach dem Vortrag des Beethovenschen G-dur-Concertes durch Saint-Saëns! Ohne Frage hat der Pianist Saint-Saëns heute mehr Herzen erobert, als der Tondichter. Würdevoll, geistreich, anmuthig spielte er das herrliche Concert von Beethoven; mit unvergleichlicher Bravour und Eleganz die Lisztsche Transscription aus den „Ruinen von Athen". Bei aller Kühnheit doch Alles so ruhig, haltungsvoll — ohne jene gräuliche äußerliche Zuthat, für welche die Wiener den treffendsten Ausdruck „Faxen" haben. Wenn die Pariser Kritik „die Sintfluth" als Saint-Saëns' bestes Werk bezeichnet hat, so thut sie ihm, wie ich glaube, unrecht. Wir kennen Concerte, Trios, Quartette von Saint-Saëns, die musikalisch weit gehaltvoller und erfindungsreicher sind, als das neue Oratorium. Selbst vom Standpunkte des bloßen Effectes erscheint uns sein „Todtentanz" eine glücklichere Eingebung; er hat, bei viel geringeren Ansprüchen, ein Element für sich, das wir in der „Sintfluth" vermissen: unwiderstehliche Rhythmik.

Das Gesellschafts-Concert begann mit J. Seb. Bachs Cantate „Wir danken dir, Gott!" Sie zeigt uns den großen Kirchencomponisten zugleich als eifriges, patriotisches Gemeindemitglied der Stadt Leipzig. Es ist nämlich eine der vier „Rathswahl-Cantaten", die wir von Bach besitzen und die, wie uns ein altes Textbuch belehrt, „nach gehaltener Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai von dem Choro musico abgesungen wurde". Wir modernen Gemeinderaths-Indifferentisten lernen hieraus, wie man ehedem die Wahl eines Stadtraths als eine gar ernsthafte, ja heilige Sache betrieb und feierte. „Segne die, so uns regieren, die uns leiten,

schützen, führen; segne die gehorsam sind!" so und ähnlich lauten die Worte der Cantate, eindringlich loyale Worte, um die ein Sebastian Bach seine kunstvollsten Contrapunkte schlang. Wir, die wir so viele Gemeinderäthe wählen, cantatenlos, lautlos, ohne daß auch nur Herr Eduard Strauß eine Raths-wahl-Polka componirte, wir hörten die Bach'sche Rathswahl-musik mit einer gar demüthigen Andacht. Die Cantate enthält, wie so vieles Ähnliche dieses Meisters, Muster erhabenster gothischer Baukunst neben wunderlichem Rococo. Diese Soli wurden mit jener Andacht und — Anstrengung gesungen, welche von solcher Vergewaltigung der menschlichen Stimme unzertrennlich ist. Ich kann nicht verhehlen, daß ich bei Compositionen dieses Styls noch mehr Mitleiden mit dem Sänger empfinde, als Vergnügen an dem Gesungenen. Es scheint mir eine falsche, gefährliche Pietät — leider eine weit verbreitete — immer zu beschönigen oder zu verschweigen, wie unschön stimmwidrig und grausam Bach für den Gesang schrieb. Die unbedingte Verherrlichung Bachs auch als Gesangscomponisten hat manche schlimmen Folgen gehabt, unter deren Nachwirkung wir theilweise heute noch leiden. Beethoven, der in der D-Messe und der Chorsymphonie wahrlich nicht rücksichtsvoll mit der Menschenstimme verfährt, ist ein Rossini dagegen.

Im „Gesellschaftsconcerte" spielte man eine neue, noch ungedruckte Serenade in E-dur für Orchester, von Ignaz Brüll. Es steckt viel Anmuthiges in dieser Serenade, dennoch wirkt das Ganze ohne Frage monoton; der anfangs erfreut aufhorchende Hörer wird im Verlaufe des Stückes zerstreut, gegen den Schluß wohl auch ein bischen theilnahmslos. Es fehlt der Composition an wirksamen Gegensätzen. Die hübsch erfundenen Themen gefallen sich zu lange in bequemer, homophoner Fortsetzung, das Ohr schmachtet nach ihrer contrapunktischen Verarbeitung, nach variirender Umgestaltung, nach polyphoner Fülle. Man möchte dem begabten Componisten, wo es gar zu glatt und einfach her-

geht, zurufen: Nimm doch einmal recht energisch dein Wissen und Können zusammen, geh ernsthaft ins Zeug und zeige, was alles in deinen hübschen Themen steckt! Auch bezüglich ihrer Instrumentirung verdiente Brülls Serenade vor dem Stich noch eine Revision; ein seltsam dünner, einfarbiger Ton herrscht fast das ganze Stück hindurch; selten labt uns der volle gesunde Orchesterklang.

Liszts Es-dur-Concert (gespielt von Fräulein Martha Remmert) zeigt uns Liszt, den Componisten, von der angenehmsten Seite. Ist und bleibt doch das Clavier allezeit der heimische Boden, aus dem Liszt seine eigenste, beste Kraft zieht; ihm ist es, was jenem mythologischen Riesen Antäus die mütterliche Erde war. Wie klein und fast anspruchslos erscheint dies Clavierconcert neben der jüngst gehörten „Graner Messe" — und doch, wie weit vollkommener in sich, wie viel wahrer, tüchtiger, erfreulicher ist es! Hier decken sich Idee und Form, dem klar erkannten Ziele entsprechen die aufgewendeten Mittel. Selbst manches barocke oder unechte Stückchen Schmuck (wie im Finale) erscheint in dieser weltlichen Salonbeleuchtung wirksam, wenigstens annehmbar. Da haben wir Liszt in seiner besten Kraft und seinem besten Styl; er darf sich was Appartes erlauben in dem Fach, dessen moderner Beherrscher er ist. Im Kirchenstyl kann man ihm die gleichen Privilegien doch unmöglich zugestehen; der Freibrief einer genialen Subjectivität ist im Dienste der allgemeinen Andacht ein sehr bedingter. Angenommen, die Reformen Wagners seien nothwendig und vortheilhaft für die Oper — sind sie es deshalb auch schon für die Kirchenmusik? Es bleibt selbst für Geister mit Siebenmeilenstiefeln immer ein hübsches Stück Weg vom Venusberg zum Calvarienberg. Man sagt oft zur Entschuldigung gewisser, durch Mangel an Geist und Originalität hervorstechender Dorfmessen, Gott sehe mehr auf das Herz, als auf die Musik. Es muß dann ein Gleiches

gelten auch für Messen, welche an einem luxurirenden Ueberschuß von Geist und Originalität leiden. Der liebe Gott wird an der „Graner Messe“ — da sie ja Liszt „mehr gebetet als componirt“ haben will — gewiß ebenso großes Gefallen finden, wie an den Landmessen des frömmsten Schulmeisters. Wir sterblichen Musikanten freilich, wir möchten am liebsten weder das eine noch das andere. Wir glauben sogar in unserer Einfalt, daß das Es-dur-Concert die „Graner Messe“ überleben werde. Nach den „Ungarischen Rhapsodien“, welche wir für das Beste halten, was Liszt geschrieben — vielleicht weil er sie nicht blos „geschrieben“ (noch weniger „gebetet“), sondern gespielt hat — nach diesen genialen Zigeunerstücken möchten wir dem Es-dur-Concert den ersten Rang zuerkennen unter Liszts Compositionen. Seit er sie leider nicht mehr selber spielt, sorgt Liszt durch reichliche Unterweisung dafür, daß jüngere Talente sie in seinem Geiste spielen lernen. So weit sich das lehren und lernen läßt! An wie manchem dieser vielbelobten „jungen Talente“ ist nur die Jugend wahrzunehmen, ohne das Talent! Fliegen doch die jungen Pianisten und gar Pianistinnen aus allen Weltgegenden auf Liszt zu, wie Wespenschwärme auf eine Zuckertorte. Wer auch nur ein Atom davon genascht, der fühlt sofort den heiligen Geist in sich und summt als geadeltes Insect, als „Schüler von Liszt“ (zweite Rangstufe „Lieblingsschüler“) in der Welt umher, die oft, undankbar genug, nicht den mindesten Wundertorten-Geschmack daran entdecken kann.

Kammermusik.

Brahms' neue Sonate für Violine und Clavier (op. 78): ein durchaus sinniges, wie aus feinen Silberfäden gesponnenes Tonstück. Mehr contemplativen als leidenschaftlichen Charakters, bildet es einen förmlichen Gegensatz zu dem kurz

zuvor gespielten F-moll-Quintett. Während wir dort, von finsteren Gewalten getrieben, in der Sturmnacht umherirren, zwischen Felsen, Abgründen und tosenden Wasserfällen, führt uns die Sonate in eine friedlichere Landschaft, wo wir mit einer Art wehmüthigen Behagens ausruhen. Statt der Stürme im Herzen ein versöhntes Resigniren, statt der schroffen Felsen ein trauliches Dörfchen, statt der donnernden Wasserfälle das leise Rieseln eines warmen Sommerregens. Daß letzterer wirklich in der Sonate mitspielt, sagt uns das Finale, dessen Thema und Begleitungsfigur getreu dem „Regenlied" von Brahms (op. 59, Heft I) entnommen ist. Eigentlich beginnt schon der erste Satz (G-dur) mit den drei gleichen Anfangsnoten des Liedes, gleichsam den ersten langsam ans Fenster pochenden Regentropfen; dies Motiv wird aber nur flüchtig angedeutet. Desto bedeutungsvoller sehen wir das Regenlied-Thema in dem Finalsatz sich ausbreiten. „Walle Regen, walle nieder!" scheint hier die gleichmäßig fortrieselnde Begleitungsfigur zu wiederholen, „wecke mir die Träume wieder". Es liegt hier keineswegs eine buchstäbliche Wiederholung des Liedes vor, etwa wie sie Schubert in bekannten Instrumentalwerken mit seinen Liedern: „Der Wanderer", „Die Forelle", „Der Tod und das Mädchen" vorgenommen hat. Brahms überläßt sich gleichsam unbewußt einer in ihm fortarbeitenden Erinnerung und schafft in derselben Stimmung aus dem gleichen Hauptmotiv Neues. Dieser Finalsatz, geistvoll, dabei klar und anmuthend, gehört zu den Perlen der Brahmsschen Kammermusik. Weniger frei und ursprünglich entwickeln sich die beiden ersten Sätze. Da wird der Strom der Empfindung in jener eigenthümlich überlegenen, reflectirenden Weise zurückgehalten, die wir an ähnlichen Werken von Brahms kennen. Etwas Unentschiedenes, Verschwommenes liegt darin; die Motive fürchten sich beinahe vor hellen Farben und plastischen Formen, werthvolle Keime, die nicht recht herauswollen zur

vollen selbständigen Schönheit. Brahms liebt es, die Contouren der Melodien und des Rhythmus durch häufige Synkopen, Sextolen- und Triolen-Begleitungen, rhythmische Verschiebungen zu verwischen. In dem Adagio der Sonate fühlt sich der Hörer mitunter unsicher, wohin der gute Tacttheil falle. Diese zeitweilig sich einstellende Unklarheit kommt auch ein wenig auf Rechnung von Brahms' Clavierspiel, welches bei aller Vornehmheit (vielleicht aus zu großer Vornehmheit) die scharfe rhythmische Modellirung vernachlässigt und namentlich den kleinen Finger der linken Hand allzu zärtlich schont. Daß die neue Violin-Sonate zu jenen bedeutenden Tondichtungen zähle, die mit jedem wiederholten Hören gewinnen, versteht sich wohl von selbst; sie scheint uns überdies noch mehr für den intimen Genuß im Privatcirkel, als für den Effect im Concertsaal geschaffen. Ein ganz eigen sinnendes, um nicht zu sagen heimliches Stück verlangt sie auch von den Spielern eine gewisse Gemüthsverwandtschaft.

Ein noch ungedrucktes Clavier-Quintett von Goldmark, ein sehr erfreuliches, geistreiches Werk, ist das Beste, was wir im Fache der Kammermusik von Goldmark kennen. Der Strom seiner Erfindung, der in seinem Violin-Concert mitunter stockt und sickert, fließt hier voll und ungezwungen. Schon mit dem klaren, frischen Thema des ersten Satzes versetzt uns Goldmark in die günstigste Stimmung für das Werk. Das ganze Allegro hat einen lebhaften, dabei klaren, echt musikalischen Verlauf. Das Adagio setzt mit einer seelenvollen Violoncell-Melodie von langem, warmem Athem ein und führt sie in wechselnder Combination der Instrumente interessant aus. Dem Adagio schadet nur die allzu große Länge und einige nicht ganz glückliche Nachbildungen von Eigenthümlichkeiten der letzten Beethovenschen Stylperiode. Der Rothstift dürfte vielleicht das Adagio zweckmäßig um eine Stelle des Durchführungssatzes kürzen, die nicht blos zu weit-

schweifig, sondern auch unschön klingt. An dem Erfolge des hübschen Scherzos wird der Componist deutlich genug wahrgenommen haben, wie viel es werth ist, zu rechter Zeit zu schließen. Auch das Finale würde, für unsere Empfindung, durch einige Kürzungen nicht verlieren, doch hat es uns auch so, wie es vorliegt, lebhaft erfreut durch sein brillantes Passagenthema und zahlreiche ebenso originelle als effectvolle Wendungen. In summa: eine Composition, zu der wir Goldmark von Herzen beglückwünschen und deren echter Erfolg uns überall gesichert erscheint.

Gesangvereine.

In Gesellschafts-Concerten erschien ein majestätischer, außerordentlich seltener Gast: Palestrina mit seinem zweichörigen „Stabat mater“. Von allen musikgeschichtlichen Größen ersten Ranges, von allen reformatorischen und grundlegenden Meistern ist Palestrina der dem Publikum am wenigsten bekannte. Selbst in den Concerten großer Chor-Institute erscheint nur sehr selten ein Werk von ihm und dann mischt sich in den allgemeinen Eindruck leicht das Befremdende zu dem Erbaulichen. Sehr natürlich, denn Palestrinas geistliche Musik hängt inniger als jede andere an der Kirche; herausgenommen aus diesem heiligen Boden, beraubt all des poetisch-mystischen Zaubers des katholischen Gottesdienstes, rein als Musik gehört, vermag sie kaum einen lebendigen Zusammenhang mit der Jetztzeit zu finden. Von der eigentlichen, specifischen Wirkung der Palestrina-Musik giebt die beste Concert-Aufführung nur ein schwaches, wenn nicht schiefes Abbild. Steht auch der Gegenstand zweifellos vor unseren Augen, es fehlt die unumgängliche, einzig richtige Beleuchtung. Denken wir uns eine von Kerzenschimmer matt erleuchtete Kirche, die beiden Chöre rechts und links vom Hochaltar oben, einander

gegenüber postirt, unsichtbar; ihre in reinen Accorden ätherisch zusammenklingenden Stimmen, bald unmerklich schwellend, bald absterbend, umgeben uns wie ein gestaltloses Element, wie leichter Weihrauchduft. Wir hören eine süß-ernste, fremdartige Musik, deren Einzelheiten wir uns nicht zum Bewußtsein führen; das Ganze aber ergreift, erhebt, verklärt uns. So wirkt Palestrina in der Kirche, vor allem in Rom, wo die unnachahmliche Kunst der päpstlichen Sänger gerade diesen auf reinstem Zusammenklang beruhenden Chören die höchste Wirkung verleiht. Im Concertsaal verlangen solche Compositionen stets die nachhelfende Arbeit der Phantasie, die sich bemühen muß, die rechte Wirkung sich vorzustellen. Trotz dieser Bemühungen wird der Hörer bald inne, daß Palestrinas Musik, rein als solche, als Composition betrachtet, uns beinahe alles das schuldig bleibt, was wir musikalische Erfindung nennen. Die Musik lag damals, so sehr sie nach einer Seite, der künstlich polyphonen, ausgebildet war, doch als schöne Kunst in ihren Anfängen; Elemente, die uns seit Bach, Händel und Mozart unentbehrlich, fast untrennbar von dem Begriff Musik sind, fehlten ihr noch zu Palestrinas Zeit. Es kostet uns Modernen deshalb eine gewisse Anstrengung ihn als einen großen Componisten, als einen originalen musikalischen Erfinder nicht blos nachzubeten, sondern zu empfinden. Berlioz schreibt aus Rom, wo er doch Gelegenheit hatte, vieles von Palestrina zu hören: „On peut bien admettre que le goût et une certaine science aient guidé ce musicien (Palestrina); mais le génie? allons donc, c'est une plaisanterie.“

Wodurch gerade das „Stabat mater“ eine so vorzugsweise Berühmtheit unter Palestrinas Werken erlangt hat, ist uns nicht ganz klar. Man findet unter den Motetten dieses enorm fruchtbaren Meisters viele, die bei demselben Klangzauber reiner Dreiklang-Harmonie mehr thematischen Reiz besitzen, als das „Stabat mater“ und überdies den großen praktischen Vorzug,

nicht so lang zu sein. Palestrinas „Stabat mater" wird im Concertsaal immer ermüden. In Wien wurde es vor Jahren von der Sing-Akademie sehr mangelhaft aufgeführt, vom Singverein bisher gar nicht. Weit mehr vertraut ist unser Publikum mit dem „Stabat mater" von Pergolese vollends mit dem Rossinis! Die Vorstellung, die mancher Hörer von diesen Werken mitbringt, lassen ihm Palestrinas Composition wohl unverständlich erscheinen. Welche tiefe Kluft zwischen diesen Compositionen desselben Kirchenliedes! Pergoleses berühmtes „Stabat mater" (für Frauenstimme mit Begleitung von Streich-Instrumenten) ist beinahe 200 Jahre jünger als das von Palestrina, zwischen beiden liegt die Periode der gewaltigsten musikalischen Revolution, die Einführung der Oper u. s. w. Pergolese faßt das erzählende Gedicht schon dramatisch auf, bringt in den einzelnen Absätzen verschiedene Stimmungen zum Ausdruck. Rossinis „Stabat mater" hat von Kirchenmusik nur noch die Worte, componirt sind sie im effectvollsten Opernstyl. Bei Palestrina schweigt noch jede Ahnung einer dramatischen Musik, es schweigt die leiseste Regung von Leidenschaft, Sinnlichkeit, Sentimentalität — alles ist Frömmigkeit, Ruhe, Andacht. Das Ideal reiner Kirchenmusik — einer solchen nämlich, welche die gottesdienstliche Andacht nur unterstützen, nicht durch ihre eigene künstlerische Schönheit den Hörer abziehen und ergötzen will. Für die Kirche wird jene Musik stets die beste sein, die man gar nicht als solche merkt. Eine nicht blos notengetreue, sondern wirksame, den römischen Traditionen entsprechende Aufführung von Palestrinas „Stabat" gehört zu den allerschwierigsten Aufgaben. Diese Schwierigkeiten einigermaßen zu mildern, dem Dirigenten gleichsam eine feste Handhabe zu geben, hat Richard Wagner versucht, als er vor mehr als dreißig Jahren Palestrinas „Stabat" zum Gebrauch der Königlichen Hofcapelle in Dresden mit Vortragszeichen versah. Diese

„Einrichtung“ (die übrigens keine Note Palestrinas antastet) ist jetzt im Stich erschienen und wurde auch im letzten Gesellschafts-Concert benutzt. Das Wichtigste daran ist, daß Wagner jeden der beiden Chöre, die Palestrina einander gegenüberstellt, wieder nach Bedarf in zwei Halbchöre und ein Solo-Quartett unterabtheilt. Es werden also in Wagners Einrichtung einzelne Stellen (gleich anfangs die berühmte Dreiklangfolge A-dur, G-dur, F-dur) nur von einem Soloquartett gesungen; andere Stellen von der Hälfte des einen oder anderen Chors, noch andere von allen Sängern. Wagner, der Meister des Klang-Effects, hat durch diese Abstufung ohne Zweifel eine reichere Schattirung des Piano und Forte, des Crescendo und Decrescendo erzielt, und die Gesangvereine können ihm für seine Arbeit nur dankbar sein. Dem Geist des Originals entspricht der Wechsel von Solo-Quartett und Chor streng genommen ebensowenig, wie die von Wagner so gern verwendete Bezeichnung „sehr ausdrucksvoll“. Der großen römischen Kirchenmusik des sechzehnten Jahrhunderts lag die Tendenz fern, einzelne Stellen vom Sänger „sehr ausdrucksvoll“ hervorheben zu lassen.

Zwei klassische Tondichter eröffneten das Concert des „Wiener Männergesangvereins“; aber weder Schuberts „Dörfchen“ noch Webers „Schlummerlied“ zeigten sich besonders wirksam — vielleicht weil man sie zu wirksam machen wollte durch Stärke des Vortrages. Dergleichen für Vocalquartett geschriebene, lieblich-einfache Lieder lassen, von einem starken Chor gesungen, uns das Mißverhältniß zwischen Stoff und Form allzusehr empfinden. Beide Compositionen, in Wien entstanden und zuerst aufgeführt (1822), stammen aus der Zeit, da man mit Vorliebe Vocalquartette in Concerten sang. Für Weber, der eben in Wien verweilte, dichtete Castelli schnell einen Liedertext mit dem äußerst unglücklichen Anfang: „Sohn der Ruhe, sinke nieder!“ Wer dieser zum Niedersinken

commandirte Sohn der Ruhe sei, erfahren wir erst später: der Schlaf. Schon die leise murmelnde Sechzehntelfigur der Mittelstimme läßt die Composition als unpassend für starke Chorbesetzung erscheinen. Die ehedem so beliebte Gattung des Männerquartetts hat gegenwärtig dem Chor fast gänzlich das Feld geräumt.

Wer einen tüchtigen Stoß neuer Männerchöre durchliest oder im Concerte hört, stutzt sicherlich über die Neigung so vieler Componisten, sich recht unpassende Gedichte auszuwählen. Was soll man dazu sagen, wenn z. B. Hugo Reinhold eine „Träumende Rose" vom ganzen Männerchor in schmerzlichem Pathos ansingen läßt: „O träume, du Rose: Träume, bis's Herzchen dir bricht!" Derlei sentimentaler Unsinn macht uns den Männergesang mit der Zeit unausstehlich; und je nachdrücklicher, je tragischer der Componist die Sache nimmt, desto schlimmer. Etwas vernünftiger, aber nicht allzu viel, ist das von R. Weinwurm componirte „Nachtständchen". Sein Schluß lautet: „Rosen und Schnee, schlankestes Reh. Öffne ein Weilchen, Liebchen, den Riegel, Sterne sind schweigende Siegel." Der Componist nimmt diese schlauen Einfälle so furchtbar ernsthaft, daß er in feierlichster Langsamkeit die Bässe anhaltend auf dem tiefen des und es singen läßt (kein Druckfehler, sondern wirklich das des und es unter der ersten Baßlinie), während die Tenore gleichzeitig in der Überschwenglichkeit des Gefühls von dem hohen b und as gar nicht loskommen. Zu den überflüssigen Nummern des Concerts zählen wir eine große und großthuerische Novität: „Aussöhnung", aus Goethes „Trilogie der Leidenschaft", von Hanns Huber. Verspricht es schon Schlimmes, wenn jemand die zarte, abgeklärte Lyrik dieses Gedichtes für Männerchor und ganzes Orchester componirt, so überholt die Hubersche Ausführung noch unsere Besorgnisse. Wie oft der Componist die Worte „trüb ist der Geist, verworren das Beginnen" wieder-

holt in den schreiendsten Dissonanzen, unter rasendem Pauken-wirbel und Posaunenschall, ist nicht nachzuzählen. Darauf folgt ein Orchester-Zwischenspiel — nein, ein förmlicher Opern-Entreact vor der zweiten Strophe, welche auch echt opernmäßig unter einem Schwall von Harfen-Arpeggien, in der Manier von Wagners „Sängerkrieg", sich einführt. Die Schnörkel auf dem Worte „Millionen" sind allerdings ganz Herrn Hubers Eigenthum. Immer schwülstiger wälzt sich die schwere Chor- und Orchestermasse über das arme Goethesche Gedicht weiter, bis sie schließlich auf dem „Doppelglück der Töne und der Liebe" zu zerplatzen droht. Nach so maßloser Überschwenglichkeit im Ausdruck und im materiellen Aufwand halten wir den Componisten für einen sehr jungen Mann und dürfen somit eine spätere Klärung seines Talents hoffen. An der Stelle unseres Männergesang-Vereins hätten wir diesen späteren Zeitpunkt doch noch lieber abgewartet.

Virtuosen.

Brahms' Violin-Concert (gespielt von Joachim).

Eine reife Frucht der Freundschaft zwischen Joachim und Brahms ist das neue Violin-Concert von Brahms, das Joachim dem Wiener Publikum zum erstenmale vorspielte. Ein Werk von hohem, starken Wuchs, dabei von jener ruhigen, echt männlichen Heiterkeit, die, zu unserer Freude, immer mehr Boden gewinnt im Gemüthe des Componisten. Das Violin-Concert erscheint nicht blos durch die Tonart D-dur, sondern in seinem ganzen Charakter nahe verwandt mit Brahms' zweiter Symphonie. Zu seinem Clavier-Concert in D-moll verhält sich dasselbe fast so, wie die zweite Symphonie zur ersten. Das große, finstere Pathos, die schmerzliche Leidenschaft, die das Clavier-Concert durchzieht, ist in dem Violin-Concert einer freundlicheren Stimmung, einem anmuthigeren Fluß gewichen.

Daß das Violin-Concert deshalb auch schon populär und brillant sei, darf man freilich nicht folgern. Glanz und Volksthümlichkeit sind die beiden Eigenschaften, die Brahms' Individualität am fernsten stehen, seinem Styl am fremdesten sind. Und doch gehören Glanz und Volksthümlichkeit zu den Vorzügen, die wir gerade von dem Gattungsbegriff „Concert" schwer abzutrennen vermögen und thatsächlich auch im besten Individuum ungern vermissen. Besäßen Beethovens und Mendelssohns Concerte neben ihren tieferen und schwerer wiegenden Eigenschaften nicht auch jene Mitgift von Glanz und Popularität, sie hätten so beispiellos lebhaften und dauernden Anklang bei Spielern und Hörern nicht gefunden. Unter allen existirenden Violin-Concerten nehmen das Beethovensche und Mendelssohnsche noch immer in der allgemeinen Beliebtheit den höchsten Rang ein, sie stehen beinahe isolirt. Kein neueres Violin-Concert hat sich seither als drittes neben jene zwei aufzuschwingen vermocht oder auch nur längere Zeit in der Öffentlichkeit behauptet. Von älteren Concerten spielt man hie und da noch eines von Viotti und Spohr, von Jahr zu Jahr seltener. Aus neuerer Zeit scheint mir Joachims „Ungarisches Concert" das eigenthümlichste und frischeste. Es sind ihm in den Violin-Concerten von Max Bruch, Saint-Saëns, Goldmark und anderen interessante Erscheinungen gefolgt, doch ohne hinreichende Lebenskraft, um jenen leeren dritten Platz erobern und sich als Unentbehrlichkeiten behaupten zu können. Brahms' Violin-Concert darf wohl von heute ab das bedeutendste heißen, was seit dem Beethovenschen und Mendelssohnschen erschien; ob es auch in der allgemeinen Gunst mit jenen beiden jemals rivalisiren werde, möchte ich bezweifeln. Es fehlt ihm die unmittelbar verständliche und entzückende Melodie, der nicht blos im Beginne, sondern im ganzen Verlaufe klare rhythmische Fluß, wodurch das Beethovensche und das Mendelssohnsche Concert so einzig wirken. Manche herr-

liche Gedanken kommen nicht zur vollen Wirkung, weil sie zu rasch verschwinden oder zu dicht umrankt sind von kunstvollem Geflecht. — Brahms' Concert ist ganz in der alten Form, dreisätzig, geschrieben, die Cadenz im ersten Satze offen gelassen, beim Vortrage selbstverständlich von Joachim ausgefüllt, das Orchester ohne Posaunen. In seiner Stimmung und rhythmischen Bewegung klingt der erste Satz (D-dur, 3/4) etwa an das Allegro der Eroica an; er erinnert im ganzen Bau wie in manchen Einzelheiten an Beethoven. Ihm folgt ein Larghetto in F-dur, von serenadenartigem Charakter. Die ziemlich lange, blos von Holzbläsern und Hörnern vorgetragene Einleitung ist ganz Gartenmusik. In graciösen Bogen wiegt sich dann der Gesang der Solo-Violine auf und nieder, anfangs nur vom Streichquartett begleitet, dem die Bläser einzelne Rufe zuwerfen. Später zerstäubt die Geigenmelodie in einen Regen von zierlichen Passagen, namentlich Sextolen-Figuren und schließt in zartestem Pianissimo verhauchend. Das Finale hat Rondoform, ein „Allegro giocoso" in Zweivierteltact. Der Ausdruck „giocoso" findet sich meines Wissens hier zum erstenmal bei Brahms, dem wenig „giocosen". In diesem Finale setzt aber die Geige wirklich lustig ein, mit einem schneidig leutseligen Thema, das unter manchem Bogen leicht ausarten dürfte. Der Bravour der Sologeige fallen hier, wie gebührlich, die schwierigsten Aufgaben zu, seitenlang spaziert sie in Doppelgriffen, eine förmliche Sexten-Etüde mündet in eine lange Allee von Arpeggien, aus welcher schließlich rapide Scalenläufe wie Raketen aufblitzen. Die virtuose Technik dieses Concertes verhält sich zu der des Beethovenschen Concerts wie die Bravour Joachims zu der Bravour weiland Franz Clements. Ob das Concert violingemäß und violindankbar componirt sei? Manchem Virtuosen dürfte die anhaltend hohe und höchste Lage gefährlich werden; es giebt da sogenannte riskirte Stellen, die selbst Joachim nicht immer ganz rein zu

stande brachte. Im ganzen: ein Musikstück von meisterhaft formender und verarbeitender Kunst, aber von etwas spröder Erfindung und gleichsam mit halbgespannten Segeln auslaufender Phantasie.

Xaver Scharwenka.

Im „Philharmonischen Concert" trat hier zum ersten Mal ein in Deutschland und England bereits wohlrenommirter Pianist und Compositeur, Herr Xaver Scharwenka aus Berlin, auf, dessen zweisprachig gelötheter Name auf eine nähere Beziehung zu Böhmen (wahrscheinlich auf die Urform Czerwenka) hinzudeuten scheint. Unbegrüßt, fast unbeachtet setzte sich der fremde junge Mann ans Clavier, um schließlich unter einem Beifall aufzustehen, wie ihn seit lange kaum ein zweiter Pianist erntete. Denn dem Spiele des Künstlers galt wohl der Beifall mehr, als der Composition; rühmte man doch an letzterer vorzüglich die Geschicklichkeit, womit sie das erstere in die so glänzende Beleuchtung rückt. In Scharwenkas B-moll-Concert (op. 32) wechseln zwei verschiedene Styl- oder Empfindungsweisen: eine pathetische, forcirt leidenschaftliche und eine leichtblütige, elegant concertmäßige. Erstere kündigt sich gleich in dem wilden B-moll-Thema an, das in der Stimmung an den Anfang von Liszts Es-dur-Concert oder Wagners „Faust"-Ouvertüre mahnt und wiederholt zu dem Bemühen sich aufstachelt, tief, bedeutend und weltschmerzlich auszusehen. Diese finstere „Faust"-Miene scheint aber dem freundlich offenen Antlitz des Componisten mehr angeschminkt als natürlich, während wir in den heiteren und brillanten Partien des Concerts sein eigenstes Temperament zu erkennen glauben, dem wir uns überzeugt und willig hingeben. Seine Desperation dünkt uns gemacht, sein beherzter Frohmuth echt. Originalität im strengen Sinne haben wir dem Concert nicht nachzurühmen; es ist nur in Einzelheiten, technischen namentlich, neu, nicht als Ganzes. Der erste Satz erinnert vielfach an Liszt, das Scherzo noch deutlicher an die

Schubert-Lisztschen „Soirées de Vienne“, das Finale an Chopin, stellenweise auch an Rubinstein. Von der gebräuchlichen Concertform weicht Scharwenka ab, was ihm keineswegs zum Vorwurf gereicht, da ja die Theile des (nur zu breit ausgeführten) Ganzen in gutem Ebenmaß zu einander stehen. Mitten im ersten Satz steckt ein durch Tact- und Tonart sich scharf abhebendes Adagio eingekeilt. Der zweite Satz, der beste von allen, ist ein ungewöhnlich langes, aber sehr effectvolles Scherzo in Walzerbewegung. Das Finale sucht mit seinem wilden, durch kleine rhapsodische Zwischensätze „bedeutungsvoll“ zerrissenen Anfang das Pathos des ersten Satzes noch zu überbieten, biegt dann in brillantes Passagenwerk ein und schließt endlich mit dem Hauptmotiv des ersten Satzes, das auch der (vollständig ausgeschriebenen) Cadenz zu grunde liegt. Alles in allem haben wir an Scharwenkas Concert eine effectvolle Arbeit, die trotz ihrer Länge nicht langweilig wird und, vom Componisten selbst gespielt, überall einschlagen muß. Auf seinen innern Werth angesehen, muß sich das Concert den Vorwurf des Schwankens zwischen brillanter Äußerlichkeit und übertriebenem, unwahrem Pathos gefallen lassen. Wir glauben, daß der talentvolle Componist auf einem seinem liebenswürdigen Naturell entsprechenden mittleren Niveau der Empfindung noch sehr Erfreuliches schaffen wird. Als Pianist ist er sehr bedeutend. Vor allem erfreut uns sein schöner Anschlag, der den vollen Ton aus den Tasten zu ziehen weiß, ohne je stechend oder walkend das Instrument wimmern zu machen, wie so manche berühmte Virtuosen thun. Seine Technik glänzt ebenso vollendet in stürmischen Octavenzügen, wie in zartestem Passagenwerk. Was dieser ungewöhnlichen Bravour ihren wahren Werth und Reiz giebt, ist der durchaus gesunde, echt musikalische Vortrag, auf dem sie sich aufbaut.



1880.

Ein Liszt-Concert. („Ideale“, „Die Glocken des Straßburger Münsters“.)

Zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals.

Orchesterconcerte.

Berlioz: Ouvertüre „Vehmrichter“. — Brahms: „Tragische Ouvertüre“. — H. Goetz: „Nänie“. — Goldmark: Ouvertüre zu „Penthesilea“.

Kammermusik.

Quartett von F. Smetana.

Virtuosen.

Die Flötistin Bianchini. — Frau Neruda.





Liszt-Concert.

Eine Production ungewöhnlicher Art bot uns das außerordentliche Concert der Gesellschaft der Musikfreunde am Chardienstag-Abend. Liszt war zu sehen, Liszt aufrechtstehend am blumengeschmückten Dirigentenpult, das Tactstäbchen in der Hand, von dem er auch zeitweilig einen distinguirten Gebrauch machte. Das Programm zählte nur drei Nummern, sämmtlich von Liszts Composition: eine Vocalmesse, hierauf die „Ideale“ (symphonische Dichtung), zum Schluß „Die Glocken des Straßburger Münsters“. Es gehört gewiß eine tief beschauliche Charwochenstimmung dazu, um im Concertsaale eine ganze Messe, blos von Männerstimmen mit Orgelbegleitung ausgeführt, anzuhören. Die engen Grenzen und der gleichfarbige Klang vierstimmigen Männergesangs müssen im Verlaufe jeder längeren Composition Monotonie erzeugen, am empfindlichsten aber in einer Messe, die wir im Concertsaale hören sollen, wo wir ohne die Mithilfe religiöser Andacht und kirchlicher Umgebung eben nur musikalische Erbauung suchen können. Die starke, mit dem Gesang zugleich fortschreitende Orgelbegleitung in Liszts Messe erweist sich als ein zweifelhafter Gewinn; sparsam verwendet und mit dem Männerchor möglichst alternirend und contrastirend, würde sie besser wirken. Wenn aber die Orgel, aus

allen Registern brausend, den Gesang überschreit, dann macht sie die einfache Monotonie zur betäubenden. Am reinsten und erfreulichsten wirkt das Kyrie; es klingt natürlich, schön und abgerundet, ohne alltäglich zu sein, fromm, ohne symbolisirende Anstrengung. Lange duldet es den Componisten freilich nicht bei dieser Einfachheit; er sucht sich bald durch gehäufte frappante Modulationen für die versagten instrumentalen Hilfsmittel zu entschädigen. Accordfolgen wie die im „Agnus Dei“ (nach dem Vocalquartett) gehören sicherlich zu dem Gewaltsamsten und Schwierigsten, was der Intonation nicht „unfehlbarer“ Sänger je zugemuthet worden. Ob die Messe und die folgenden Tondichtungen Liszts das Auditorium entzückt oder nur befriedigt, oder gar ein bischen gelangweilt haben, vermögen wir nicht zu entscheiden. Das läßt sich niemals sagen, wenn Lisztsche Compositionen unter dem schützenden Zauber von Liszts persönlicher Anwesenheit gegeben werden. Die fascinirende Gewalt dieses Mannes ist keine Fabel; gar viele im Publikum hören theilnahmslos oder unbefriedigt zu, aber ihr Auge hängt an Liszts Erscheinung, und — sie applaudiren.

„Die Ideale“, symphonische Dichtung nach Schillers Gedicht, haben wir bereits vor zwanzig Jahren kennen gelernt, als der junge Tausig diese und andere Orchesterwerke von Liszt hier zuerst zur Aufführung brachte. So oft ich eine der Symphonien von Liszt höre, fällt mir die witzige Antwort ein, welche Berthold Auerbach einer hohen Dame auf ihre Frage gab, was er von Liszts Compositionen halte? Er antwortete eigentlich mit einer Gegenfrage: „Wie würde es Ihnen vorkommen, wenn Ludwig Devrient, nachdem er Shakespeare, Schiller, Goethe, mit vollendeter genialer Meisterschaft gespielt, in seinem 50. Jahr gesagt hätte: warum sollte ich, was ich so vollkommen spiele, nicht auch selber dichten können? Ich werfe den Schauspieler ab und bin von

nun an Tragödiendichter." „Die Ideale" theilen Vorzüge und Mängel mit ihren elf symphonischen Schwestern. Schritt für Schritt, fast mit balletprogrammmäßiger Treue, folgt die Musik dem Inhalte des Schillerschen Gedichtes, sucht somit durch ein fremdes poetisches Interesse zu bestechen, einen fremden Geist dem eigenen musikalischen aufzudrängen. Die glänzende, von tausend Effecten blinkende Orchestrirung hängt wie ein Prachtgewand über einem schlechtgenährten, schwächlichen Körper. Hin und wieder taucht ein reizendes Melodien-Fragment auf, z. B. das schwärmerische viertactige Motiv in Es-dur, welches die Worte illustriren soll: „Wie einst mit flehendem Verlangen Pygmalion den Stein umschloß." Solche Themen oder thematische Ansätze werden aber bei Liszt nicht organisch entwickelt, sondern nur unablässig wiederholt, versetzt, ausgehungert. Der mit Janitscharenmusik versetzte pomphafte Finalsatz zeigt uns schließlich die Idealität der eben verherrlichten „Ideale" im vollen Wachtparadenglanze.

Was immer man gegen die Vocalmesse und die „Ideale" einzuwenden hat, beide Compositionen erscheinen doch wie hohe Kunstwerke neben Liszts neuester Tondichtung: „Die Glocken des Straßburger Münsters". Die Composition (für Bariton-Solo, gemischten Chor, großes Orchester und Orgel) gehört zur Gattung der dramatisirten Concert-Balladen, welche Schumann in seiner letzten Periode cultivirt hat. Das Gedicht (von H. W. Longfellow), durchweg dramatisch dialogisirt, spielt um die Thurmspitze des Straßburger Domes. Lucifer commandirt die bösen Geister zum Angriffe auf das sie verhöhnende Kreuz. Die Glocken des Domes ertönen jedoch und vereiteln die frevelhafte Unternehmung. Fünfmal wiederholt sich in immer heftigerer Steigerung der Aufruf Lucifers, hierauf die verzagende Antwort der Luftgeister und der fromme Chor der Glocken. Letztere spielen ungefähr die Rolle wachsamer Hofhunde, deren energisches Gebell die

Diebe immer wieder zurückscheucht. Schließlich geben die Dämonen ihren Versuch definitiv auf und stürmen davon, während im Dom der Gregorianische Gesang mit Orgelbegleitung ertönt.*)

Es fällt uns nicht leicht, über Liszts neueste Composition unsere Meinung abzugeben. Wir möchten die hohe Achtung, welche wir dem Menschen, die Bewunderung, welche wir dem genialen Musiker, die Ehrerbietung endlich, welche wir seinem Alter zollen, niemals aus dem Auge verlieren. Und doch müssen wir wenigstens den individuellen Eindruck bekennen, den dieses mit höchsten Ansprüchen und luxuriösesten Mitteln auftretende Tonwerk in uns zurückgelassen hat. Die Glocken vom Straßburger Münster! Sie werden uns lange im Ohre nachklingen. Als diese in türkische Musik getauchte christliche Legende auf dem Gipfel ihrer Effecte angelangt war, als die schaurigsten Dissonanzen nah und immer näher aneinander rückten, in die wüthende wilde Jagd der Pauken, Hörner und Posaunen sich die Angstrufe der mißhandelten Menschenstimmen mischten, und dazu die Glocken und immer wieder die Glocken — da hatten wir nur die eine Empfindung: die Musik liege erschlagen zu Boden und die Straßburger Glocken läuten zu ihrem Begräbnisse.

Zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals.

Der erste Mai, dieser fröhlichste Festtag der lenzbedürftigen Menschheit, er bringt uns diesmal auch ein Angebinde gar seltener, feierlicher Art: das Denkmal Beethovens. Wenn man

*) Liszts Partitur verlangt vier große Glocken, die auf die tiefen Baßtöne es, e, f und fis gestimmt sind. Die Kostspieligkeit der Anschaffung, noch mehr die Schwierigkeit, so gewichtige Körper auf dem Orchester-Podium aufzustellen, veranlaßte hier die Substituirung der Glocken durch zwei Tamtams.

sich Beethoven vorstellt in der gewaltigen Eigenart seiner Persönlichkeit wie seiner Musik, so denkt man kaum an die liebliche Feier eines Maienfestes, an junges Grün und weiße Kirschblüthen und lachende Mädchenstimmen dazwischen. Eher fühlen wir uns in einen majestätischen Hochwald versetzt, über dessen Wipfel in schwüler Sommernacht Blitze aufleuchten, während von den Bergen der Donner krachend wiederhallt. Man denkt doch gewöhnlich an den Beethoven der späteren Jahre, an den größer und mächtiger, aber auch düsterer gewordenen Beethoven, der sich von anderen Menschen absondert, wie seine Musik von aller übrigen Musik. Allein auch Beethovens Muse hatte einen fröhlichen, wenngleich kurzen Mai: aus der „Adelaide", dem „Septett", der zweiten Symphonie strömt der volle Fliederduft jugendlichen Glückes. Diese selige Frühlingsstimmung, sie weht noch manchmal hinüber in ein und das andere spätere Werk, vor allem die Pastoral- und die A-dur-Symphonie. Die Stimmung dieser Musik erwacht in uns, wenn wir an Beethovens glücklichere Tage und Stunden denken, und darum war es ein guter Gedanke, den 1. Mai zu wählen für die Enthüllung des langersehnten Beethoven-Monumentes. Frühlingssonne und Frühlingsgrün spielen so heiter um das Erzbild, wie Melodien aus Beethovens Jugendzeit; sie scheinen sogar einige Runzeln auf der Stirne des Meisters zu glätten. Gleichfalls an einem schönen Maimorgen war es, als vor acht Jahren Franz Schuberts Standbild im Stadtparke enthüllt wurde. Und ein merkwürdiges Zusammentreffen darf es heißen, daß fast zugleich mit Beethovens Erzstatue in Wien das Grabmonument Robert Schumanns auf dem Friedhofe zu Bonn eingeweiht wird — Schumanns, in dessen Weise manche von Beethoven und von Schubert angeschlagene Saite lieblich nachklingt und dessen Wort den Cultus der beiden Wiener Meister unermüdlich verbreiten half. Brahms, den wir heute ungern vermissen, führte die Pflicht

zu der ernsten Feier nach Bonn: von den zwei Tondichtern, die den größten Einfluß auf Brahms geübt, hat Beethoven ihn blos künstlerisch, Schumann aber zugleich persönlich gefördert und geleitet; in solchem Falle geht Herrendienst vor Gottesdienst oder vielmehr ist selber Gottesdienst.

Dem Feste zu Ehren gaben uns die Philharmoniker Beethovens „Egmont“-Musik und benutzten das hier eingebürgerte verbindende Gedicht von F. Mosengeil mit der vorausgehenden Einleitung von Grillparzer. Letztere möchten wir natürlich nicht verdrängt sehen, obwohl das ebenso gedankenreiche als anschaulich darstellende Gedicht in seinen Anfangsversen etwas für unsere Empfindung Verletzendes birgt. Es wird da nämlich Beethoven im Verhältniß zu Goethe als ein „großer Geist“ neben „einem Größeren“ bezeichnet. Wir wollen die Richtigkeit dieser Abschätzung völlig undiskutirt lassen, so kräftig sich auch dagegen einwenden ließe, daß Beethoven auf seinem Gebiete, der Musik, eben so groß gewesen, wie Goethe in der Dichtkunst. Was diese Gebiete selbst betrifft, so durfte ein Grillparzer gewiß den Vorrang der Poesie vor allen übrigen Künsten betonen, bei jeder Gelegenheit — nur nicht gerade bei dieser. Uns im Concertsaale zur Anhörung eines der größten Meisterwerke Beethovens mit den Worten einladen: Ihr werdet eine herrliche Musik vernehmen, deren Schöpfer ihr freilich nicht mit Goethe vergleichen dürft — das scheint uns ungeziemend. Es klingt nicht viel tactvoller, als wenn der Prolog vor einer „Egmont“-Vorstellung im Burgtheater uns verkünden wollte, Goethes Drama sei ein Meisterwerk, wenn es auch nicht die Höhe der Beethovenschen Musik erreiche. Trotz dieses leichten Fleckens möchten wir, wie gesagt, das Grillparzersche Einleitungsgedicht in Concertaufführungen nicht gern vermissen. Desto lieber jedoch würden wir uns endlich von der bedenklichen poetischen Verbindungsbahn Mosengeils trennen, auf der wir mit der Lang-

samkeit eines Lastzuges von einem Beethovenschen Musikstück zum andern geschoben werden. In vielen deutschen Musikstädten hat man sich längst davon emancipirt und benützt statt dessen das verbindende Gedicht, das im Jahre 1862 auf Otto Jahns Anregung von Professor Michael Bernays geschrieben und bei Breitkopf und Härtel gedruckt wurde. Dem Concertprogramme waren die Texte der Clärchen-Lieder beigedruckt, in welchen wir, wie gewöhnlich, zu lesen bekamen: „Hangen und Bangen in schwebender Pein". Es ist dies ein Druckfehler, der durch seine allgemeine Verbreitung beinahe Bürgerrecht erlangt und die richtige Lesart verdrängt hat. „Langen und Bangen" heißt es bei Goethe, der in dem Liede Clärchens durchweg Contraste neben einander stellt: Leidvoll — freudvoll; himmelhoch jauchzend — zum Tode betrübt; ebenso Langen (Verlangen) und Bangen. Die Kürzung „Langen" für Verlangen ist echt Goethisch, wenngleich ungebräuchlich, undeutlich; „Hangen und Bangen" desto volksthümlicher. Sei es nun, daß Beethoven in einer fehlerhaften Goethe-Ausgabe sein „Hangen und Bangen" schon vorfand, oder ob ihm selbst der Schreibfehler zur Last falle: Thatsache ist, daß seit der unermeßlichen Popularität von Beethovens Clärchen-Liedern das unrichtige „Hangen" überall gesagt und gesungen wird. Es dürfte schwer fallen, diesen Fehler jetzt nach siebzig Jahren aus der Welt zu schaffen; aber ein Fehler, eine ungehörige Abweichung vom Goetheschen Texte bleibt es immerdar.

Orchesterconcerte.

Das zweite „Philharmonische Concert" machte uns mit Berlioz' Vehmrichter-Ouvertüre „Les francs-juges" bekannt. Kühne, genial-bizarre Züge wechseln in diesem Erstlingswerk mit geradezu banalen, hausbackenen Stellen. Das zweite Thema (Gesangstelle in As-dur) könnte 70 Jahre früher

geschrieben sein; es klingt wie eine fade Melodie aus irgend einer alten französischen Oper. So treiben Bizarrerie und Flachheit in diesen „Vehmrichtern" ein merkwürdiges Ablösungsspiel, das nur durch die blendenden, freilich auch recht grellen Orchester-Effecte interessirt. Klarer und übersichtlicher im Bau als die meisten späteren Schöpfungen Berlioz' offenbart die Ouvertüre andererseits einen solchen Mangel an musikalisch gestaltender Kraft, an organischem Entwicklungsvermögen, daß wir ihre Vorführung in den so novitätenspröden Philharmonie-Concerten nur aus dem Gesichtspunkte der Curiosität billigen können. Berlioz selbst legte geringen Werth auf diese Jugendarbeit; er hat sie in Wien und Prag, wie in den meisten anderen Stationen seiner langen Concertreisen nicht zur Aufführung gebracht.

Das vierte Philharmonische Concert brachte als Einleitungsstück: „Vorspiel und Isoldes Liebestod" aus Wagners „Tristan und Isolde". Es giebt viele jugendlich-schwärmerische Naturen, die schon von dem Klange halb sinnloser Wörter, wie „Liebestod", in Entzücken gerathen; man kann sich vorstellen, wie vollends eine Wagnersche Liebestod-Musik, in welcher jeder Tact „außer sich" ist, auf sie einwirkt. Dieses mit Makartschen Farben virtuos gemalte Orchesterbild wurde überdies von den Philharmonikern vortrefflich ausgeführt. Einen interessanten Gegensatz zu der pathologischen Stimmungsmusik Wagners bildete die zum erstenmale aufgeführte „Tragische Ouvertüre" von Johannes Brahms. Sie stellt selbständige musikalische Gedanken, Themen hin, aus welchen mit der den Componisten charakterisirenden strengen Logik das Ganze sich organisch entwickelt. Brahms hat für seine „Tragische Ouvertüre" kein bestimmtes Trauerspiel als „Sujet" im Sinne gehabt, sondern einen „Actus tragicus" (wie eine Seb. Bachsche Aufschrift lautet) überhaupt. Die Ouvertüre (D-moll, Alla breve) fließt in einem ununter-

brochenen Zuge, Allegro moderato, ohne Tact- und Tempowechsel dahin, durchwegs erfüllt von einem pathetischen Ernste, der mitunter ans Herbe streift, aber niemals das „Tragische" ins Gräßliche verzerrt. Das Werk ist in seiner breiten Anlage und seinen reichen, geistvollen Combinationen kaum auf einmaliges Anhören aufzufassen und zu würdigen. Ich glaube nicht, daß viele Herzen für die „Tragische Ouvertüre" schlagen werden. Ihr Pathos ist von einer schwülen, niederdrückenden Schwere, wie durchfeuchtet von nordischem Nebel. Weder die holde Mädchengestalt, noch die schmetternde Schlachtfanfare, die in keiner Shakspeareschen Tragödie fehlt, erhellt das erhabene Dunkel des Brahmsschen Trauerspieles. Wenn wir uns durchaus für eine Tragödie entscheiden müßten, welche mit Brahms' Ouvertüre einzuleiten wäre, so würden wir wohl „Hamlet" nennen.

Das Gesellschaftsconcert enthielt eine größere Novität für Chor und Orchester, Schillers „Nänie", componirt von Herrmann Goetz. Bedeutend im Sinne des Außerordentlichen kann man das Werk nicht nennen, das gleichwohl durch edle Haltung, natürliche und warme Empfindung einen reinen Eindruck macht. Durch die unwillkürliche Beziehung dieser Todtenklage auf das frühe Ende des begabten Tondichters ergreift sie uns noch wehmüthiger. Für den Musiker hat die Wahl der Schillerschen „Nänie" ebenso viel Verlockendes als Gefährliches. Ihr gedanken- und bilderreicher Inhalt reizt den Componisten; Stellen wie: „Sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus, und die Klage hebt an", rufen die edelsten Kräfte der Musik auf. Aber der Hexameter bleibt ein musikfeindliches Versmaß, das vom Componisten förmlich zerbrochen werden muß. Überdies ist das Gedicht zu knapp, um einen weiten musikalischen Rahmen zwanglos auszufüllen, es nöthigt somit den Tondichter zu ermüdenden Wiederholungen der einzelnen Worte und Sätze.

Im Philharmonischen Concert hörten wir die neue Ouvertüre zu „Penthesilea“ von Goldmark. Wir hatten zuvor neugierig die Unvorsichtigkeit begangen, das Werk in vierhändigem Arrangement durchzuspielen, eine Operation, die wir jedermann erst nach der Orchester-Aufführung empfehlen möchten. Gleich bei den ersten zwei Accorden glaubten wir vom Stuhle zu fallen, denn kaum war es uns in unserer langen, mit jedem Jahre dissonanzenreicheren Praxis vorgekommen, daß jemand mit einer solchen Thür ins Haus fällt. Es klingt wie ein scharfer Geißelhieb sammt dem dazugehörigen Aufschrei des Getroffenen; Wagners Walküren sprengen rücksichtsvoller herein, als diese Goldmarkschen Amazonen. Doch bekennen wir gerne, daß dieser gefürchtete Auftakt im Orchester weniger schmerzlich klingt, und daß er ein Tongemälde einleitet, welches zwar grell, aber bedeutungsvoll und poetisch wirkt. Die Poesie des Entsetzlichen — das ist's ja, was ein Componist hervorbringen will und soll, der Kleists berühmte Tragödie nachzumusicieren unternimmt. Penthesilea, die Amazonen-Königin, erglüht in leidenschaftlicher Liebe für Achilles, nachdem sie ihn lange, weniger hassend als begehrend, bekämpft hat. Auch er fühlt sich bald von ihrem wilden Reize bestrickt. „Dies wunderbare Weib, halb Furie, halb Grazie, sie liebt mich — und allen Weibern Hellas' ich zum Trotz, beim Styx, beim ganzen Hades! — ich sie auch!“ „Doch,“ fährt Achilles in seinem Gespräche mit Diomedes fort, „doch eine Grille, die ihr heilig, will, daß ich ihrem Schwert im Kampf erliege; eh' nicht in Liebe kann sie mich umfangen.“ In großmüthiger Absicht fordert er sie zum Zweikampfe, um sich von der Geliebten besiegen zu lassen. Penthesilea mißdeutet aber diese Herausforderung, wähnt Achilles' kaum gewonnene Liebe wieder in Haß und Hohn verwandelt und durchbohrt ihn mit ihrem Pfeil. Sie hetzt ein Rudel wilder Hunde gegen ihn und zer-

fleischt mit ihren eigenen Zähnen und Händen, wie eine wüthende Bestie, den Leichnam des Geliebten.

Die gesammte dramatische Literatur kennt keine schauderhaftere Katastrophe; Medeas Kindermord ist eine menschliche That dagegen. Der Componist einer „Penthesilea"-Ouvertüre muß fürwahr alles Gräßliche sammeln, was sich der Musik — dieser „heiteren Kunst", wie sie das Mittelalter nannte — nur abzwingen läßt, will er den furchtbaren Eindruck des Kleistschen Dramas zur Noth erreichen. Aber ist es wohlgethan, rathsam, nothwendig, gerade diesen entsetzlichen Stoff musikalisch auszumalen? „Muß es sein?" fragt Beethoven in seinem F-dur-Quartett. „Es muß sein!" antwortet der Componist, wenn er, wie Goldmark, von den tödtlichen Reizen der Penthesilea einmal bestrickt und nimmermehr losgelassen wird. Gewiß ist Goldmark hier keiner bloßen Laune, sondern unwiderstehlichem innern Drange gefolgt. Man kennt die eigenthümlichen Vorzüge dieses tiefernsten Tondichters: das Heißblütige, Leidenschaftliche, einschneidend Charakteristische, das, mitunter auf Kosten der Schönheit, aber nie auf Kosten der Wahrheit oder desjenigen, was ihm als wahr erscheint, seine Empfindungen beherrscht. Auch in Goldmarks Ouvertüre zu „Penthesilea" finden wir dieselben Eigenschaften, vereint mit einer bedeutenden Kunst der Steigerung und einer nicht blos glänzenden, sondern höchst stimmungsvollen Instrumentirung. An origineller Erfindung und durchgebildeter Technik scheint sie uns über der „Sakuntala"-Ouvertüre desselben Autors zu stehen. Ganz verständlich wird sie allerdings nur dem mit Kleists Drama vollkommen Vertrauten; dieser jedoch wird die einzelnen Beziehungen leicht herausdeuten. Wilde Jagd- und Kriegslust in dem ersten Theile der Ouvertüre, einem energischen E-moll-Allegro; der sich anschließende Mittelsatz, ein überaus zartes Andante in E-dur, von einer Oboë über leisen synkopirten Geigen-Accorden intonirt, be-

deutet uns die Liebesscene zwischen Penthesilea und Achill, „das Rosenfest". Das wieder aufgenommene, nunmehr in immer stärkerem Feuerschein erglühende Allegro-Thema wendet die Liebe wieder in Haß und Kampf; Achilles fällt, und ein dumpfes, trauermarschartiges Andante, welches die Ouvertüre abschließt, erzählt uns den Tod der über ihre That verzweifelnden Penthesilea. Man sieht, daß Goldmarks Composition mehr poetisch als musikalisch gedacht und geformt ist; dies ist der wesentlichste Vorwurf, der sie mit so vielen anderen ihrer verwandten Ouvertüren trifft, im Gegensatz zu Beethovens „Egmont"- oder „Coriolan"-Ouvertüre, welche bei prägnantester dramatischer Charakteristik doch allgemein verständlich, einheitlich und in ununterbrochenem musikalischen Fluß dahinströmen.

Kammermusik.

Ein Streichquartett in E-moll mit der Aufschrift „Aus meinem Leben" machte uns zum erstenmale mit dem in Prag sehr gefeierten böhmischen Componisten Friedrich **Smetana** bekannt. Herr Smetana hat unter rastlosem Schaffen zahlreicher Compositionen sein 56. Jahr erreicht.* Dessenungeachtet ist sein Name aus dem engen Ringe exclusiven Czechenthums nicht herausgedrungen. Seine Opern kennen wir nicht; sie werden, bei all ihrer gerühmten Vortrefflichkeit in sich selbst verlöschen, wenn man es verschmäht, ihnen schleunig mit einer deutschen Übersetzung aufzuhelfen. Aber nach seinem E-moll-Quartett zu schließen, verdient Smetana jedenfalls die Beachtung weiterer Kreise. Es ist eine ernste, selbständige und charaktervolle Composition, welche nicht blos Achtung, sondern

* Nachträgliche Bemerkung. Smetana ist im Jahre 1884 in Prag gestorben.

aufrichtige Sympathie erweckt. Smetanas Erfindung scheint uns nicht so spontan und originell wie die seines jüngeren Landsmannes Anton Dvorak, welchen unsere Concert- und Quartettvereine sehr mit Unrecht ignoriren, hingegen ist sein Styl gleichmäßiger, seine Arbeit ruhiger. Das nationale Element in diesem Quartett ist verschwindend gering; wir ersehen daraus mit Beruhigung, daß in der czechischen Musik nach wie vor Deutsch die „landesübliche Sprache" ist. Beethoven und in zweiter Linie Mendelssohn sind Smetanas Vorbilder. Einen Anklang an böhmische Volksweisen bringt nur das Hauptthema des Finale; für eine etwas gezwungene Concession halten wir die Aufschrift „alla Polka" über dem sehr pikanten, aber vom Polka-Charakter weit entfernten Scherzo. Wenn jedes schärfer rhythmisirte Allegretto im Zwei-Vierteltact schon „Polka" ist, dann dürfte mit gleichem Rechte auch das Scherzo in Beethovens Achter Symphonie so titulirt werden. Der erste Satz, eine tüchtige, doch keineswegs trockene Composition, stimmt günstig für das Ganze. Scherzo und Finale gefielen uns am besten; es herrscht Geist und Leben in diesen Sätzen, ohne affectirte Leidenschaft oder erlogenes Feuer. Weniger befriedigt, trotz feiner Einzelheiten, das Adagio, das mit einem bizarren Cello-Recitativ anhebt und in langgestreckter Durchführung häufig unklar und monoton wird. Hier spricht der Componist nicht seine eigene Sprache, sondern ein gebrochenes Beethovenisch.

Endlich einmal auch eine Rarität auf dem großen Concertmarkte: Signora Bianchini, eine Flöten-Virtuosin! „Sie ist die erste nicht," sagt Mephisto. Im Jahre 1827 ließ sich in Wien eine Madame Rousseau, in den Dreißiger-Jahren ein Fräulein Lorenzine Meyer auf der Flöte hören. Seitdem hat diese seltene Erscheinung sich nicht wiederholt, ja es sind sogar die männlichen Flöten-Virtuosen zu seltenen Erscheinungen geworden. Wie und wann ein Instrument im Concertsaal

Beliebtheit erringt, Mode wird und wieder aus der Mode kommt, das gehört zu den interessantesten Beobachtungen in der Musikgeschichte. „Reisende Virtuosen" auf einem Blas-Instrument kommen jetzt nur ganz ausnahmsweise vor; zu Ende des vorigen Jahrhunderts und anfangs des gegenwärtigen hielten sie den übrigen Concertgebern die Wage. Heute hat das Clavier nicht nur die Oberherrschaft, sondern fast die Alleinherrschaft an sich gerissen und die übrigen Instrumente, mit Ausnahme der Geige und allenfalls des Violoncells, aus dem Concertsaal ins Orchester zurückgedrängt. Ehedem stand die Flöte in solcher Beliebtheit bei Dilettanten und Concertgebern, daß gar nicht genug für sie componirt werden konnte und wir in Werdens „Musikalischem Taschenbuch" vom Jahre 1803 lesen: „Es giebt für alle Instrumente, die einen schönen Ausdruck zulassen, Concerte in großer Anzahl, aber bei weitem die meisten für Flöte." Beethoven schreibt im Jahre 1801 aus freiem Antrieb dem Leipziger Verleger Hoffmeister, er möchte sein Septett doch auch für Flöte arrangiren: „dadurch würde den Flötenliebhabern geholfen, und sie würden darin wie die Insecten herumschwärmen und davon speisen." Wie schnell hat sich das Blatt gewendet! In den vierziger Jahren begegnen wir in Wien nur noch zwei Flöten-Virtuosen, die mit namhaften Erfolg concertiren: Briccialdi und Heindl. Von da an, also seit mehr als dreißig Jahren, sind die Concerte auf Blas-Instrumenten im Aussterben. In dem Decennium 1855 bis 1865 erschienen keine fremden, sondern nur zwei einheimische Flötisten, die Brüder Doppler, als Concertgeber in Wien. Dieses unvergleichliche Brüderpaar wußte mit seinem virtuosen Zusammenspiel manchen von seiner Antipathie gegen die Flöte zu curiren und das Publikum anhaltend zu fesseln. Die Brüder Doppler haben den alten Meidingerwitz: „Was ist langweiliger als eine Flöte?" Antwort: „Zwei Flöten!" schmählich auf den Kopf gestellt und

die Überzeugung hervorgerufen, daß zwei Flöten unterhaltender seien als eine. Principiell konnte man es nur gutheißen, daß die Überfluthung mit Flöten-, Oboën-, Fagott- und Clarinett-Concerten ein Ende nahm, weil diese Instrumente, ergänzungsbedürftig und selber ergänzend, ins Orchester gehören und keine classische Literatur besitzen. Das entsetzliche Überhandnehmen des Claviers, dieses allerdings selbständigsten, aber bereits aufdringlichsten Concert-Instruments, stimmt uns heute viel versöhnlicher gegen die entthronten Bläser und fände uns z. B. ganz geneigt, eines der schönen C. M. Weberschen Clarinett-Concerte von einem tüchtigen Virtuosen zu hören. Was unsere venetianische Flötistin Maria Bianchini betrifft, so leistet sie sehr Anerkennenswerthes auf ihrem schwierigen Instrumente. Sie hat einen guten Ansatz, langen Athem und einen starken Ton, so weit er billigerweise von einer Dame zu verlangen ist. Die Vorzüge der „Böhm-Flöte", welche leichter anspricht und die Lunge weniger anstrengt als die „alte" oder „Wiener" Flöte, kommen der Concertgeberin hierin zu statten. Das Ungewohnte des Anblicks machte sich weniger fühlbar, als wir vermuthet; Signora Bianchini, eine hochgewachsene Gestalt von sympathischer Einfachheit und Natürlichkeit des Benehmens, enthält sich der unschönen Lippenverzerrungen und des kurzathmigen Pustens, welche dem ästhetischen Eindrucke des Flöteblasens so leicht gefährlich werden. Also gehandhabt, ist die Flöte gewiß kein unweibliches Instrument.

Rauschenden Beifall fanden die Gesangsvorträge eines Baritonisten von eleganter Tournüre und starker, wohlklingender Stimme. Es ist für uns ein unschätzbar beruhigendes Gefühl, nichts Nachtheiliges über die Production dieses Herrn äußern zu müssen, der, wie wir hören, nicht Künstler vom Fach, sondern in einer der ersten Wiener Apotheken angestellt ist. Der bloße Gedanke, daß er vielleicht mitten in der Ausübung seines Be-

rufes durch eine tadelnde Zeitungskritik gereizt und verstört werden könnte, macht uns zittern.

Als einzige Neuigkeit im ersten Gesellschaftsconcerte erschien die Violin-Virtuosin Frau Normann-Neruda. Es war im Jahre 1846, als die kleine Wilhelmine Neruda (geboren 1840 in Brünn), eine Schülerin Jansas, im Streicher'schen Salon zum ersten Male spielte und die Zuhörer in Erstaunen setzte. Mit der wohlwollenden Sicherheit eines angehenden Musikreferenten prophezeite ich damals dem jungen Mädchen eine ruhmvolle Carrière. Dazu gehörte nicht viel Verstand von meiner, aber doch einiges Glück von ihrer Seite. Und dieses Glück freudiger und lohnender Anerkennung kam diesmal vom Auslande, von England namentlich, das die „kleine Wilhelmine" zur großen Berühmtheit stempelte. Seit Jahren bildet Frau Normann-Neruda einen werthvollen, fast unentbehrlichen Schmuck der Londoner Saison, wo sie neben einem Joachim sich siegreich behauptet. Durch den meisterhaften Vortrag der Spohrschen „Gesangscene" im Gesellschaftsconcert erprobte die Künstlerin ihren Ruhm als einen wohlverdienten. Reinheit und Süßigkeit des Tones, Innigkeit der Empfindung bei makelloser, niemals aufdringlicher Bravour charakterisirte ihren Vortrag. Hätte dessen edle, aber etwas monotone, blasse Färbung an entscheidenden Stellen einem lebhafteren Colorit und kräftigerem Rhythmus Platz gemacht, die Wirkung wäre wohl noch zündender gewesen.



1881.

Orchesterconcerte.

Liszt: „Dante-Symphonie". — Mozart: Serenade und Divertimento. — Beethoven: Rondo „Primo amor!" — Tschaikowsky: Violinconcert (Herr Brodsky). — Brahms: „Akademische Ouvertüre". — Brahms: Zweites Clavierconcert in B. — Beethoven: G-dur-Concert (Herr H. Barth). — Haydns „Schöpfung" und Cherubinis „Haydn-Cantate".

Kammermusik.

Quartette von Tschaikowsky und Prinz Reuß. — Sonate von Goldmark. — Sextett von Dvorak.

E. S. Engelsberg.

Virtuosen.

Hans von Bülow (1. Beethoven-Abend. 2. Liszt-Abend). — Flora Friedenthal. — Carl Heymann. — Frau Erdmannsdörfer. — Alfred und Heinrich Grünfeld. — Cellist Hegyesi.

Sänger.

G. Walter (Beethoven-Abend, Lieder-Abend). — Rosa Papier.





Orchesterconcerte.

Mit Liszts früheren „Symphonischen Dichtungen" hat seine „Dante-Symphonie" dasselbe ästhetische Princip gemein. Dieses grundfalsche Princip besteht darin, daß Liszt mit poetischen Elementen componiren will, anstatt mit musikalischen; daß er statt eines einheitlichen musikalischen Organismus uns die Nachdichtung irgend eines berühmten Poëms bietet, die um so bedenklicher wird, je getreuer sie sein will. Von all den poetischen Stoffen, in deren Nachmusicirung Liszts Symphonien bestehen („Tasso", „Die Ideale", „Prometheus" 2c.), sind offenbar „Die Hölle" und „Das Fegefeuer" die am wenigsten musikalischen, ja die musikwidrigsten, und schon aus diesem Grunde mußte die „Dante-Symphonie" unter diesen gegeigten und geblasenen Bilderbüchern Liszts eines der bedenklichsten werden. Wie soll die reine Instrumental-Musik die Schilderung der Hölle und des Fegefeuers (nach Dante oder nach Pater Kochem, gleichviel) ausführen? Die Schwierigkeit hat sich Liszt nicht verhehlt, wenn auch leider die Unmöglichkeit. Er greift zu zwei gewaltsamen Mitteln, uns zum Verstehen des poetischen Sujets seiner Symphonie zu zwingen. Das erste Mittel besteht in einer langen erklärenden Einleitung (von R. Pohl), welche der Partitur vorgedruckt und

in dem bekannten, theils überschwenglichen, theils trocken philosophirenden Tone der Brendelschen Schule geschrieben ist. Diese acht Seiten kleinsten Druckes füllende Erklärung, von welcher das Programm unseres Gesellschafts-Concertes nur einen kurzen Auszug gab, unterrichtet uns aufs genaueste, welche Stelle aus Dantes Gedicht Liszt mit diesem Tact, welche mit jenem gemeint habe, was für eine Auslegung des Dogmas und welche Ansicht über das Wesen des Fegefeuers oder der Buße in Liszts Composition ausgedrückt sei u. s. w. Dieser beschreibende „Führer" ist durchaus keine überflüssige Zugabe, sondern leider eine sehr nothwendige, ohne deren vorhergehendes Studium der Hörer gar keine Idee hat, was er aus Liszts Symphonie heraushören soll. Neben diesem ersten, bei allen Lisztschen Symphonien angewendeten Verständigungsmittel einer vorgedruckten „Erklärung" wendet Liszt diesmal auch ein zweites ganz merkwürdiges an. Er setzt unter gewisse Tacte Verse aus Dantes Gedicht, was doch nur einen Sinn hat bei gesungener, nicht auch bei instrumentaler Musik. Wer also in der Partitur nachliest, erfährt, daß das erste Thema der Bässe die genaue Betonung der Worte sei: „Per me si va nella citta dolente" rc., später blasen die Posaunen das berühmte „Lasciate ogni speranza", noch weiter bringt das Englischhorn eine Phrase, welche bedeuten soll „Nessun maggior dolore" rc. Wer hingegen ohne Kenntniß der Partitur ins Concert geht, erräth von alledem nichts, noch weniger wird ihm einfallen, daß dieses bestimmte Thema die Gestalten Paolos und Francescas darstelle, jenes andere Beatrice u. s. w. Ob der Hörer das alles wisse oder nicht, ist übrigens nach unseren Anschauungen vollkommen gleichgültig, wo es sich um Werth und Wirkung einer symphonischen Composition handelt. Angenommen, wir hören ein Tonstück, das uns verworren, unnatürlich, zusammenhanglos, theilweise leer, theilweise häßlich erscheint — müssen wir es schön und

bedeutend finden, sobald uns jemand sagt, es stecke darin eine genaue Nachschilderung der „Göttlichen Comödie" von Dante? Wir werden im Gegentheile bedauern, daß so illusorischer Absicht zuliebe die Musik auf den Kopf gestellt und daß der poetisch und malerisch so begabte Componist nicht lieber Dichter oder Maler geworden ist. Um uns Dantes „Göttliche Comödie" erzählen zu lassen, dazu brauchen wir die Musik nicht; wir nehmen lieber das Gedicht selbst zur Hand. Umgekehrt bedarf eine Symphonie, um uns zu entzücken und zu erheben, keiner tiefsinnigen Beziehungen zu Dantes Hölle und Fegefeuer. Nur diese beiden ersten Theile von Dantes Gedicht hat Liszt symphonisch bearbeitet, nicht auch den dritten Theil, das „Paradies", denn, sagt Herr R. Pohl, „den Himmel selbst vermag die Kunst nicht zu schildern". Wer nicht jede natürliche Empfindung in wüsten Effecten eingebüßt hat, wird im Gegentheil einsehen, daß die Musik weit eher Töne für die Seligkeit des Himmels, als für die Strafen der Hölle und des Fegefeuers besitzt. Hat Herr Pohl niemals das Adagio aus Beethovens „Neunter Symphonie" gehört? Freilich, die Kunst hat mit der Lisztschen nichts gemein. Übrigens wird Liszt selbst seinem Programm wiederholt untreu, er unternimmt es doch, ein Stück Himmel, als Anhängsel an das Fegefeuer, mit Herbeiziehung eines Hallelujah-singenden Frauenchores zu schildern. „Die Hölle", eine ans Kindische streifende Spectakelmusik, in welcher der Erklärer R. Pohl mit unbewußter Satire „chimärenartige Accente einer wüthenden Ohnmacht" erblickt, kam uns doch noch wohnlicher vor als das „Fegefeuer". Es ist wenigstens Leben darin und einiger Spaß. Aber gegen die trübselige Langweile des Lisztschen Fegefeuers verschwinden die kleinlichen Schrecken der Hölle. Es dauert unendlich lange, bis Liszt uns endlich doch in das „Paradies" hineinsehen und die gereinigten Seelen auf symbolischer Leiter, nämlich „in mächtiger palestrinischer, sozusagen

dogmatischer Scala", zum Himmel aufsteigen läßt. Bei diesen Tönen, versichert der Erklärer R. Pohl, „kann man nicht umhin, an alle die von Dante geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten". Doch, lieber Herr Pohl — man kann umhin. Sicherem Vernehmen nach sollen vorgestern bei jenen Schlußtacten nur sehr wenige an die heiligen Väter, jedoch alle daran gedacht haben, möglichst schnell ins Freie zu gelangen. Die gequälte Creatur sehnte sich, frei aufzuathmen nach dieser erstickenden Musik, die in jedem Tacte tief, großartig und bedeutungsvoll zu sein vorgiebt, während sie doch nur gleißend, hohl und unwahr ist.

Mozarts D-dur-Serenade Nr. 9 gehört, wie die ganze halbverschollene Gattung der Serenaden, einer mehr begleitenden, decorativen Art von Musik an. Am rechten Orte — einem alten Schloßpark womöglich — und zur rechten Zeit, in duftiger Sommernacht, mag sich solche Musik wie Balsam um unsere halbwachen Sinne und Empfindungen legen. Heute, ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, bietet sie als selbstständige Concertnummer unserem musikalischen Nachdenken und Nachfühlen zu wenig substantiellen Gehalt; sanft und sachte rieselt sie ohne tieferen Eindruck an uns herab.

Eine neue Bekanntschaft, die wir dem Philharmonischen Concerte verdanken, ist der königliche Hof-Pianist Herr Heinrich Barth aus Berlin. Die echt germanische, kraftstrotzende Erscheinung dieses blondvollbärtigen Künstlers mochte in ängstlichen Gemüthern die Besorgniß erregen, er werde vielleicht das Clavier zusammenschlagen. Um so angenehmer war man überrascht, als Herr Barth ein überaus zartes, elegantes und geschmackvolles Spiel entfaltete, das, ohne weichlich zu werden, doch gerade durch seine Mäßigung und ruhige Anmuth gefiel. Herr Barth spielte Beethovens G-dur-Concert, wohl das schwierigste des Meisters, mit großem Erfolge.

Gegen ein Mozartsches Divertimento (Nr. 1) müssen wir dieselben Bedenken, sehr verstärkt, aussprechen, welche die Mozartsche D-dur-Serenade uns abgenöthigt hat. In dem Divertimento ist Mozartscher Klang und Mozartsche Form, aber nicht Mozarts Geist, wie er hell und stark aus des Meisters reifen Schöpfungen uns entgegenleuchtet. Fanden wir in jener „Serenade" anmuthige Gesellschaftsmusik, die wir uns in stimmungsvoller Umgebung als wirksam wenigstens vorstellen können, so entlockt uns das Divertimento aus Mozarts fünfzehntem Lebensjahre (1771) nicht einmal dieses Zugeständniß. Bei aller Bewunderung für die märchenhaft frühe Entwicklung seines Talentes fühlen wir doch heute keinerlei Bedürfniß, auf die verschollenen Anfänge des fünfzehnjährigen Mozart zurückzugehen; sie sind Sache des Musik-Historikers, nicht des Concert-Publikums. Jede Mozartsche Symphonie wäre uns willkommener gewesen, als diese Klänge einer verblichenen Geselligkeit, mit der uns kein intimes Band mehr verknüpft. Das Divertimento hat vier Sätze, glücklicherweise kurze Sätze, die nicht Zeit haben, langweilig zu werden. Einen günstigeren Stand hätte Mozarts Jugendwerk gehabt, wäre es unmittelbar nach dem Tschaikowskyschen Violin-Concert gespielt worden, statt vor demselben: wem eben Branntwein eingegossen worden, der heißt einen Trunk klaren Wassers gewiß willkommen. Der Violin-Virtuose A. Brodsky war übel berathen, indem er sich mit dieser Composition dem Wiener Publikum zuerst vorstellte. Der russische Componist Tschaikowsky ist sicherlich kein gewöhnliches Talent, wohl aber ein forcirtes, geniesüchtiges, wahl- und geschmacklos producirendes. Was wir von ihm kennen gelernt, bot (etwa mit Ausnahme des leichtfließenden pikanten D-dur-Quartetts) ein seltsames Gemisch von Originalität und Rohheit, von glücklichen Einfällen und trostlosem Raffinement. So auch sein neuestes, langes und anspruchsvolles Violin-Concert.

Eine Weile bewegt es sich maßvoll, musikalisch und nicht ohne Geist, bald aber gewinnt die Rohheit Oberhand und behauptet sie bis ans Ende des ersten Satzes. Da wird nicht mehr Violine gespielt, sondern Violine gezaust, gerissen, gebläut. Ob es überhaupt möglich ist, diese haarsträubenden Schwierigkeiten rein herauszubringen, weiß ich nicht, wohl aber, daß Herr Brodsky, indem er es versuchte, uns nicht weniger gemartert hat, als sich selbst. Das Adagio mit seiner weichen slavischen Schwermuth ist wieder auf bestem Wege, uns zu versöhnen, zu gewinnen. Aber es bricht schnell ab, um einem Finale Platz zu machen, das uns in die brutale, traurige Lustigkeit eines russischen Kirchweihfestes versetzt. Wir sehen lauter wüste, gemeine Gesichter, hören rohe Flüche und riechen den Fusel. Friedrich Vischer behauptet einmal bei Besprechung lasciver Schildereien, es gebe Bilder, „die man stinken sieht". Tschaikowskys Violin-Concert bringt uns zum erstenmal auf die schauerliche Idee, ob es nicht auch Musikstücke geben könne, die man stinken hört.

Man gab als Novität eine ungedruckte italienische Arie („Primo amor") von Beethoven. Für welche Schuld muß ich heute büßen, daß ich erst gegen Mozart, dann gegen Beethoven zu protestiren verdammt bin! Aber diese Arie „Primo amor" ist gar zu niederschlagend. Beethoven war bekanntlich in späteren Jahren nicht allzu scrupulös mit der Veröffentlichung von Bagatellen; warum auch sollte er auf der sicheren Höhe seines Ruhmes eine Handvoll Thaler verschmähen für irgend eine längst beiseite gelegte, von den Verlegern erbettelte Jugendarbeit? Er gab ihnen das (sehr vorbeethovensche) italienische Terzett „Tremate empi" als opus 16 und Ähnliches; aber die Arie „Primo amor" behielt er im Pulte. Beethoven ließ sie ungedruckt, und wir Beethovenianer hätten sie besser unaufgeführt gelassen. Das Divertimento war junger Mozart, dünner, schwacher Mozart;

die Beethovensche Arie ist viel weniger, ist ganz und gar kein Beethoven. Sie ist eine conventionelle italienische Opern-Arie, physiognomielos, süßlich-pathetisch, wie man deren bei jedem besseren Italiener oder italienisch componirenden Deutschen gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts findet. Höchstens ein etwas reicheres Accompagnement, das mit abwechselnden Klangfarben spielt, scheidet Beethovens Arie aus jener gleichartigen Masse.

Was kommt dort von der Höh'? Unmittelbar vom Gipfel tragischer Tondichtung herab in den Kreis lustiger Studenten, welche das „Fuchslied" und andere Burschenlieder singen? Es ist Johannes Brahms, den selbst die verwegensten Füchse nicht den „ledernen" zu nennen wagen. In der That hat Brahms nach seiner „Tragischen Ouvertüre" eine „Akademische Fest-Ouvertüre" componirt, die sich aus Themen von Studentenliedern aufbaut. Sie beginnt pianissimo mit einem eigenthümlich prickelnden Allegro-Motiv von stakkirten Achtelnoten, fast wie leises Sporenklirren, dem nach einer Weile das weihevolle Lied „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" in feierlichen hohen Trompeten-Accorden folgt. Gemeinsam mit dem ersten (Brahms angehörigen) Allegro-Motiv durchgeführt, nimmt es unversehens den Refrain des Burschenliedes „Landesvater" auf: „Hört, ich sing' das Lied der Lieder! Hört es, meine deutschen Brüder!" Zwanglos und doch überraschend schließt sich daran das drollige „Fuchslied": „Was kommt dort von der Höh'?" Die Fagotte, die Humoristen des Orchesters, klopfen zuerst leise damit an, das Fortissimo aller Instrumente antwortet jubelnd mit dem Refrain. Wie nun der Componist alle diese Motive mit einander und gegen einander verwebt, stets fein und geistreich und doch in keinem Tacte unklar oder überladen, das ist ganz köstlich zu hören. Das „Gaudeamus igitur!" hat sich Brahms weislich für den Schluß aufgespart; von sausenden Violin-Passagen umspielt und umwettert, erhebt

sich diese friedliche Marseillaise des Studentenlebens in voller Pracht und krönt das Fest der Burschenschaft. Nur ein Componist, der, wie Brahms, alle Künste des Contrapunktes so in seiner Macht hat, daß er mit ihnen anmuthig spielt, vermag ein zugleich kunstvoll combinirtes und populär wirkendes Stück dieser Art zu schreiben. Denn ein musikalischer Festcommers edelster Form ist es, zu welchem hier der neu graduirte Doctor der Philosophie seine früheren Commilitonen einladet und die Würdenträger der altberühmten Breslauer Universität. Diese Ehrenpromotion unseres Brahms, welche durch die Stichelreden Richard Wagners nichts an ihrem Glanze verlor, war indessen nur der äußere Anlaß zur Composition der „Fest-Ouvertüre" — bei Brahms ist der innere Impuls das Wichtigere. Aus den „Studentenliedern", welche er in seiner Fest-Ouvertüre feiert, klingen ebenso viele theure Jugenderinnerungen; er hat sie mit Joachim in den Studentenkreisen Göttingens oft und begeistert gesungen. „Wir hatten gebaut ein stattliches Haus" und der „Landesvater", der nur einmal des Jahres und mit besonders feierlichen Ceremonien im Commers gesungen wird, sind ihm ans Herz gewachsen — denkwürdige und bedeutungsvolle Wahrzeichen in der Geschichte der deutschen Burschenschaft. In Wien, wo das Studentenleben erst spät sich regte und nur spärliche Berührungspunkte mit der Öffentlichkeit fand, sind eigentlich nur „Gaudeamus" und das „Fuchslied" allgemein bekannt und populär geworden; eine Bewegung vergnügten Wiedererkennens rauschte sachte durch die Reihen der Zuhörer, als das letztgenannte Lied aus der Brahmsschen Fest-Ouvertüre auftauchte.

Und nun zu dem neuen Clavierconcert von Brahms in B-dur, das uns der Componist selbst im Philharmonischen Concert vom 26. December 1880 vorführte. Weihnachtsaufführungen, Weihnachtsgeschenke waren auch 1876 und 1877 die erste und die zweite Symphonie von Brahms. Was Brahms den

Wienern diesmal an den Christbaum gehängt, ist eine Perle der Concertliteratur. Das B-dur-Concert ist in strengerem Sinne, als dies auch von anderen Concerten behauptet wird, eine große Symphonie mit obligatem Clavier. Es verdient diese Bezeichnung nicht blos mit Rücksicht auf die ungewöhnliche Anzahl von vier Sätzen (statt der üblichen drei), sondern noch mehr wegen der vollständigen Durchdringung des Orchesters mit der Clavierstimme, welche auf jeden Monolog verzichtet und nur mit wenigen Tacten Solo in jedem Satze heraustritt, durchweg als Erster unter Ebenbürtigen. Mit einem einfachen, aber ungemein gestaltungsfähigen und prägnanten Motiv beginnt das Waldhorn allein den ersten Satz, ein Allegro non troppo im Viervierteltact. Dieses knappe Hauptmotiv entwickelt im Verlaufe des ganzen Satzes einen ungeahnten Reichthum, nicht etwa nach den trockenen Recepten einer schulmäßigen Kunst, sondern in lebendigem Blühen und Wachsen. Bewußte Kraft und heiterer überlegener Ernst bilden den Grundton dieses ausgeführtesten aller vier Sätze. Es folgt der kürzeste und energischeste Satz des Concerts, ein wild aufschäumendes Allegro passionato in D-moll, kein eigentliches Scherzo, aber dessen Stelle vertretend, worin eine fast verwegene Bravour sich kampflustig tummelt. Ein gesangvolles Violoncell-Solo leitet den dritten Satz, ein Andante in B-dur, ein; das Clavier gönnt ihm Zeit, sich auszubreiten, und windet dann um so reichlicher die zierlichsten Tonguirlanden um den Gesang des Orchesters. Das Stück gehört nicht zu jenen grüblerischen, düsteren Andantesätzen Brahms, in deren geheimnißvoller Tiefe uns (mit Schumann zu sprechen) „das Grubenlicht ausgeht", sondern zu dessen seltenerer zweiter Art von serenadenhaft lieblichem Charakter. Der letzte Satz (Allegro moderato, B-dur, Zweivierteltact) erscheint mir als der Gipfel des Ganzen, jedenfalls wird er es durch die unmittelbarste, hinreißende Wirkung auf das Publikum. Sein anmuthiges, melodiös ab-

geschlossenes Hauptthema, welches den Hörer sofort schmeichelnd gefangen nimmt, findet ein charakteristisches Gegenstück in dem gleichfalls gesangvollen zweiten Moll-Thema, dessen zärtlich klagende Weise auf ein ungarisches Volkslied hinweist. In einem ununterbrochenen goldenen Fluß strömt dieses Finale fort bis zum raschen Abschlusse.

Mit diesen dürftigen Andeutungen ist wenig gesagt und doch schon zu viel. Reine Instrumental-Musik läßt sich nicht nacherzählen, und je gewissenhafter man es versucht, desto deutlicher wird uns die Unmöglichkeit, eine bestimmte Musik in den engen Ring einer Beschreibung oder eines Bildes einzufangen. Einige allgemeinere Bemerkungen über das jüngste Werk von Brahms dürften den Leser vielleicht besser orientiren. Es ist eine naheliegende Wahrnehmuug, daß Brahms' neues zweites Clavierconcert sich zu seinem ersten in D-moll ungefähr verhalte, wie dessen zweite Symphonie zur ersten. Während das D-moll-Concert und die C-moll-Symphonie von dem düstern Feuer schmerzlicher Leidenschaft erglühen, ein großartiges, aber auch beängstigendes Schauspiel bietend, blicken wir beruhigt, erfreut in die sanfte grüne Landschaft, welche die zweite Symphonie und das zweite Concert vor uns ausbreiten. Mit jener gewitterschwülen Stimmung der beiden erstgenannten Werke verband sich eine theilweise Unklarheit, eine Verschüttung des musikalischen Gedankenganges, die den Hörer übermäßig anstrengte und abspannte, indem sie ihn zwischen herrlichen Aussichtspunkten immer wieder auf unheimlich räthselhaften Pfaden festhielt. Diese Musik schien nur selten frei aufzuathmen und sprach mehr mit sich selbst, als zu den Menschen. Im Gegensatze zur ersten Symphonie erschien uns die zweite nicht blos versöhnt und freundlich im Gemüthe, sondern auch musikalisch klarer, einleuchtender. Dasselbe läßt sich noch nachdrücklicher von dem neuen B-dur-Concerte behaupten, das, ohne an die großartige Tragik des

D-moll-Concertes zu rühren, dasselbe doch an Faßlichkeit, Farbenreichthum und reiner Schönheit übertrifft — fast möchte ich sagen: an allseitiger musikalischer Vollendung. Diejenigen, welche in der ersten Symphonie den „echteren" Brahms erblicken, werden auch zu Gunsten des ersten Concertes anführen, daß Brahms darin mehr er selbst sei, als in dem zweiten. Nach meiner Empfindung ist der jetzige Brahms eben so echt und er selbst, als der frühere, wenn auch etwas anders. Er ist im Laufe der Jahre nicht nur sicherer und klarer in seiner Kunst geworden, sondern auch glücklicher im Leben. Das klingt durch seine Musik durch, gerade wie die umgekehrte Schicksalswandlung sich in Beethovens Production offenbart. Brahms spielte sein erstes Clavierconcert (op. 15) zuerst in Leipzig 1859; es liegen zwischen diesem und dem zweiten (op. 83) volle 22 Jahre und die Veröffentlichung von nicht weniger als 63 Werken. Damals kämpfte Brahms mit allen Bitternissen des Lebens; die ersten Enttäuschungen und Schicksalsschläge hagelten auf den Jüngling nieder, der einer Riesenkraft bedurfte, um angesichts der hohen Mission, die ihm Schumann vor aller Welt angewiesen, nicht zaghaft zusammenzubrechen. Dem Brahms von heute ist in schönem Maße zu theil geworden, was er damals entbehrte und ersehnte; ohne die kleinste Untreue gegen sich selbst zu begehen, ist er nicht blos ein großer, sondern ein verehrter und geliebter Künstler worden, ein verehrter und geliebter Mensch. Daher jener glückliche und beglückende warme Sonnenschein, der nunmehr aus der Musik von Brahms hervorbricht und dessen sie nie entbehren möge.

Wenn wir von Klarheit und leichtfaßlichem Zusammenhange des B-dur-Concertes sprechen, so wird kein mit Brahms Vertrauter uns mißverstehen — wir messen mit dem Maßstabe Brahmsscher Musik. So quellenfrisch ursprünglich wie ein Concert von Mozart oder Beethoven,

so reizvoll schmeichelnd wie Mendelssohns G-moll- oder Schumanns A-moll-Concert fließt uns das neue Brahmssche keineswegs ins Ohr. Man kennt ja seine Art: „zugeknöpfte Musik", wie sie jemand genannt hat. Wenn nun auch dem musikalisch erfahrenen Hörer allmählich das Aufknöpfen gelingt oder wenn Brahms es zeitweilig selbst besorgt wie in dem B-dur-Concert — etwas Anderes bleibt es doch immer, wenn einer, wie Mozart oder Schubert, von Haus aus „aufgeknöpft" uns mit freundlich dargebotener Hand entgegenkommt. Brahms ist eine unverrückbar fest und sicher in sich ruhende Individualität, ernst, wahr und vornehm bis zur Schroffheit, eine Künstlernatur, die niemals ihren Kern, kaum ihre Schale mehr ändern wird. Seine melodische Erfindung ist, wie man weiß, nicht so reich und mächtig wie seine harmonische und contrapunktische Kunst, seine Sinnlichkeit nicht so entwickelt wie sein Verstand, seine Musik mehr gedankentief und leuchtend, als gefühlvoll und wärmend. Das sind wesentliche Charakterzüge, ohne welche Brahms überhaupt nicht zu denken ist, also auch nicht sein neuestes Concert. Einen fertigen, großen Künstler zu irgend einer Abweichung von seinem eigensten Wesen einladen zu wollen, wäre ebenso anmaßend als nutzlos. So oft man dem herrlichen Franz Schubert zurufen möchte: Laß' dich nicht gar so bequem und gemüthlich gehen, fasse dich jetzt energisch zusammen! — ebenso oft möchte man Brahms zureden: Laß' dich doch freier und leichter gehen, lege für ein Stündchen die Rüstung ab und dich selbst ins duftige Gras! Der eine würde dies ebensowenig, selbst mit dem besten Willen, vermögen wie der andere. Eine Eigenschaft, die Brahms neues Concert mit den edelsten Werken unserer Classiker gemein hat — sie steht freilich nicht bei allen Hörern in Gunst — sei noch hervorgehoben: Dasselbe ist reine Musik und giebt keinen Anhaltspunkt für poetisches Nach- und Hineindichten. Niemand wird in dieser Composition ein be-

stimmtes Gefühl, eine Situation, ein Bild musikalisch ausgedrückt finden. Vielmehr ist alles rein musikalisch gedacht, nur von einer einheitlich gehobenen Stimmung durchströmt, die ebenso weit von tiefem Schmerz als von jubelndem Entzücken entfernt ist. Hier wie in seinen meisten Kammermusiken hält sich Brahms in einem juste-milieu der Empfindung, einem mittleren Temperaturgrad, in welchem seine außerordentliche Gestaltungskraft am besten zu gedeihen scheint. Wenn Tieck in seiner vielcitirten Strophe „Süße Liebe denkt in Tönen" den Nachdruck auf „in Tönen" legt, so schiebt ihn Brahms auf das Wort denkt. Möge er nun von süßer Liebe oder von was immer angeregt worden sein, seine Musik wird im schönsten Sinne ein Denken in Tönen, ein Denken, das die Wärme und den poetischen Schwung nicht ausschließt. Wenn wir durchaus ein Gefühl namhaft machen sollten, welches sich in Brahms neues Concert unverkennbar ausspricht, so wäre es das angenehme Gefühl, neue gute Gedanken zu haben. So besitzen wir denn in Brahms' B-dur-Concert ein Tonwerk, das, zur Enthüllung immer neuer Schönheiten und immer neuen Genusses berufen, einer langen Jugend entgegenblüht.

Wie schön, daß Haydns „Schöpfung", die gegenwärtig das respectable Alter von 82 Jahren zählt, trotzdem wieder mit dem Zauber echter Jugend alle Gemüther erwärmte und erfrischte. Zwischen ihr und der heutigen Musik liegt eine Welt. Man frage sich nur: welchem unserer Zeitgenossen könnte man den Drang zumuthen, die naive Frömmigkeit und die eigenartige Begabung, die Schöpfungsgeschichte in Tönen zu verherrlichen? Und wollte es einer wagen, es würde wohl statt einer Schöpfung aus dem Chaos — ein Chaos aus der Schöpfung werden.

Man hört zwar oft behaupten, die Wiener seien von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" durch deren vieljährige regelmäßige Wiederholung auf lange hinaus übersättigt.

Die Wiener von heute kaum. Weit ab von der gegenwärtigen jüngeren Generation liegt jene Zeit der stabilen Oster- und Weihnachts-Akademien im Burgtheater, allwo die ehrwürdige „Tonkünstler-Wittwen-Societät“ die zwei Haydnschen Oratorien unfehlbar, wenn auch nicht fehlerfrei abspielte. Der Protest, den wir ehedem gegen diese faule Praxis einlegten, welche uns für Haydn abgestumpft und gegen alles Übrige abgeschlossen hatte, gilt nicht mehr für die Gegenwart. Da gilt im Gegentheile die Mahnung, man möge jene beiden, in ihrer hohen musikalischen Meisterschaft, wie in ihrem reinen naiven Gemüthsleben unersetzlichen Werke nicht in Vergessenheit fallen lassen, sondern darüber wachen, daß die Jugend sie zu hören bekomme, wenn auch nicht ganz so häufig, wie seinerzeit wir Ältere.

Der Name Haydn erinnert uns unwillkürlich an eine der merkwürdigsten Cantaten, die zu seinem Andenken und von einem großen Meister geschaffen, dennoch so gut wie unbekannt geblieben ist. Wir meinen Cherubinis Trauergesang (dreistimmig mit Orchester) auf den Tod Haydns. Es hatte damit eine seltsame Bewandtniß. Der „Chant sur la mort d'Haydn“ trägt auf der Original-Partitur und in Cherubinis eigenem Katalog die Jahreszahl 1805. Der Trauergesang war thatsächlich vier Jahre vor dem Tode Haydns geschrieben, in gutem Glauben und in frischem Schmerz. Das Räthsel erklärt sich nur so, daß zu Anfang des Jahres 1805, als der schon hochbejahrte Haydn krank daniederlag, ein falsches Gerücht ihn in Paris todtgesagt hatte. Cherubini, der zeitlebens für Haydn eine grenzenlose Verehrung gehegt, schrieb unter dem ersten schmerzlichen Eindrucke dieses Verlustes den erwähnten Trauergesang, nicht ahnend, daß ihm noch das Glück bevorstand, einige Monate später in Wien mit Haydn leibhaftig zu verkehren. Der Trauergesang, insbesondere dessen unvergleichlich schöner Anfang, gehört zu den eigenthümlichsten

und bedeutendsten Compositionen Cherubinis. Der Mann, der uns oft so streng und vornehm zurückhaltend anblickt, erscheint hier, in seiner Trauer um Haydn, warm, innig und weich, dabei auf der Höhe seiner Meisterschaft. Merkwürdigerweise ist dieses Wien so nahe berührende Werk ein einziges Mal in einer Akademie der „Gesellschaft adeliger Frauen" am 3. März 1813 hier gegeben worden, somit allen jetzt Lebenden völlig fremd. Das wäre längst ein würdiges Concertstück für die „Gesellschaft der Musikfreunde" gewesen, welche die Partitur nur aus ihrer eigenen Bibliothek zu holen braucht.

Kammermusik.

Wir bekamen zum erstenmale ein Quartett von Tschaikowsky (D-dur) zu hören. Es ist das erste von drei Quartetten dieses in allen Musikgattungen fruchtbaren russischen Componisten, der, hochgeehrt in seinem Vaterlande, auch bereits in Deutschland und Frankreich Wurzel faßt. Eine leichtflüssige, ganz eigentlich pikante Composition, die in dem Andante, einer serenadenartigen Melodie über pizzikirten Bässen, ihre glänzendste Seite aufweist. Eine bedeutende, scharf ausgeprägte Individualität vermochten wir in dem Componisten derzeit noch nicht zu erkennen, wohl aber eine entschieden musikalische Natur, ein leicht gestaltendes Talent, dem es an guten Einfällen nicht fehlt. Vom echten Quartett-Styl, im Sinne unserer Meister, ist Tschaikowskys Composition freilich weit entfernt; wir vermissen die strenge Logik in der Entwicklung der Motive, ja selbst die organische Einheit der vier Instrumente, welche häufig wie durch Zufall aneinander gerathen, angezogen oder abgestoßen erscheinen. Jedenfalls sind wir für die Bekanntschaft mit einem Werke dankbar, welches sich nicht in den bekannten Redensarten anständiger Mittelmäßigkeit bewegt, sondern mit Lust und Liebe Eigenes zu sagen weiß.

Schade nur, daß dies gerade im letzten Satz in gar zu derbem Russisch geschieht und der Componist auf diesem tieferen Niveau von uns Abschied nimmt.

An zweiter Stelle stand die bereits bekannte Violin-Sonate von Goldmark, ein interessantes und geistreiches Werk, das mitunter peinlich interessant und verletzend geistreich wird. Unbegreiflich, wie Schopenhauer den Satz niederschreiben konnte: „Das Interessante findet sich allein bei Werken der Dichtkunst ein, nicht bei denen der bildenden Künste, der Musik und Architektur." Er hat offenbar die neueste Musik, hat Goldmark nicht gekannt. Das Interessante, dessen Begriff immer eine Ablenkung, Abweichung vom einfach Schönen involvirt, ist so recht die Schutzpatronin und Lieblinsheilige unserer modernen Componisten.

Ein neues Sextett für Streich-Instrumente (A-dur, op. 48) von Anton Dvorak gehört zu dem Reizendsten, was die Kammermusik in jüngster Zeit hervorgebracht hat. Gleich die ruhige, klare Melodik des so ebenmäßig hinfließenden ersten Satzes umfängt uns wie lieblich warmer Sonnenschein; ohne Frage hat Brahms' herrliches B-dur-Sextett dem Componisten vorgeschwebt. Noch eigenthümlicher sind die beiden mittleren Sätze: das an walachische Volksweisen erinnernde sanft klingende Andantino — ein geradezu entzückendes Stück, und das von Schubertschem Übermuthe und Schubertschem Wohllaute durchdrungene Scherzo. Lassen wir dem slavischen Componisten die Schrulle, diese Sätze mit den unverständlichen Namen „Dumka" und „Furiant" zu bezeichnen, es bleibt doch allwärts verständliche und überall wirksame Musik von echter und eigenthümlicher Schönheit. Einen Reichthum an figurirender Erfindung und harmonischer Combination entwickelt das gesangvolle „Thema mit Variationen", welches den Abschluß des Sextettes bildet.

Hellmesbergers fünfte Soirée begann mit einem anonymen Streichquartette. Wir bekennen unumwunden eine

kleine Voreingenommenheit gegen angeblich „anonym eingesendete" und trotzdem von einem so vorsichtigen und weltmännischen Director wie Herr Hellmesberger aufgeführte Novitäten. Da ein bereits bekannter Componist keinen Grund hat, seinen Namen zu verschweigen, und ein noch unbekannter sehnlich wünschen muß, den seinen möglichst bekannt zu machen, so läuft die anonyme Aufführung in der Regel auf ein Versteckenspielen mit dem Publikum und der Kritik hinaus. Ersteres soll durch das Geheimniß gereizt, letztere womöglich in Verlegenheit geführt werden. Was den ungenannten Componisten der Hellmesbergerschen Novität betrifft, so rauschte noch während des Concerts sein Name erst leise, dann lauter durch die Sperrsitzreihen und stand am nächsten Morgen sogar in den Zeitungen. Es ist der junge Prinz Heinrich XXIV. von Reuß-Köstritz. Dieser Name erklärt freilich den Wunsch nach einem kurzen Incognito; ein Prinz möchte, bevor er sich öffentlich als Componist nennt, doch gerne abwarten, ob seine Arbeit gefallen hat. Und sie hat gefallen, mit Recht gefallen. Das Quartett des Prinzen Reuß bewegt sich mit Sicherheit und Leichtigkeit in den der classischen Tradition angehörigen Formen des Quartetts. Im Ausdruck etwa zwischen Spohr und dem früheren Beethoven schwankend, von unselbstständiger Nachahmung jedenfalls noch weiter entfernt, als von frappanter Originalität, immer klar, fließend, zusammenhängend, macht das Quartett einen günstigen Eindruck. Es ist echt musikalisch empfunden und erfreut namentlich im ersten und zweiten Satz (Menuet) durch anmuthige Wendungen. Das fugirte Finale schmeckt vielleicht zu sehr nach der Schule, sei es auch nach einer guten. Als besonderes Merkmal sei diesem vielversprechenden Erstlingswerke nachgerühmt, daß es weder vom Weltschmerz zerzaust, noch von Richard Wagner verführt ist. Obwohl Wagners dramatischer Styl für reine Instrumental-Musik weder bestimmt, noch empfehlenswerth ist (was selbst

dem musikalischen Anfänger klar sein sollte), componiren fast alle jungen Conservatoristen Wagnerisch oder Hyper-Wagnerisch. Der junge Prinz zeigt hierin einen klareren Blick und besseren Geschmack; er scheint uns auf dem besten Wege erfreulicher Fortentwicklung. „Ich liebe dich und bin dein, wenn du auch nur ein Graf bist!" sagt Lisbeth in Immermanns „Münchhausen" zu dem vermeintlichen Jäger Oswald, als dieser schließlich sein Incognito ablegt. Der Componist des anonymen Quartetts verdient die Liebe und Achtung der Musiker, obwohl er „nur ein Prinz" ist.

E. S. Engelsberg.

Den herzlichsten, einmüthigsten Beifall finden in den Concerten unserer Männergesangvereine jederzeit die Chöre und Männerquartette von Engelsberg (Eduard Schön). Vor mir liegen die ersten von Alwin Cranz in Hamburg verlegten und sehr nett ausgestatteten zwölf Hefte aus dem Nachlasse des uns früh geraubten Componisten. Er selbst hat die Veröffentlichung dieser in voller Frische geschaffenen Melodien nicht mehr erleben sollen. Mein armer Schön! Und doch auch wieder reich und hoch bevorzugt! Auf seinen Namen, sein Lied sehen wir jetzt Ehren gehäuft, um die ihn Größere beneiden dürften. Ein Denkmal ist ihm auf dem Marktplatze seiner Vaterstadt Engelsberg gesetzt, deren Namen er musikalisch in alle Welt verbreitet hat. Mit Festreden und Festgesängen feierten dort die ganze Bevölkerung und zahlreiche fremde Deputationen sein Andenken. Hätte der bescheidene Mann, der sich selbst nie zu den ernsten Musikern von Fach zählte, einmal bei Lebzeiten vernommen, daß ihm eine Statue auf öffentlichem Platze bevorstehe — ich glaube, er wäre vor Scham und Schrecken in den Boden gesunken. Schrieb er doch seine Compositionen eigentlich ohne Absicht auf Veröffent-

lichung, nur zu seinem und seiner Freunde Privatvergnügen; er mußte gebeten und gedrängt werden, zeitweilig etwas aus dem aufgestapelten Schatze seiner Manuscripte dem Publikum preiszugeben. Dann aber versteckte er mit einer Art jungfräulicher Scham seinen Namen auf dem Anschlagzettel und sich selbst bei der Aufführung, so hartnäckig der jubelnde Zuruf der Versammlung ihn aus seinem Incognito herauszulocken versuchte. Andere erfreut zu haben mit seinen Melodien, erfüllte ihn mit reiner, von Eitelkeit unberührter Freude; den außerordentlichen und weitreichenden Erfolg seiner Chöre betrachtete er fast wie einen unverdienten Glücksfall. Er wollte es nicht zugeben, daß ein frisches, unverdorbenes Talent wie das seine heutzutage eine Seltenheit und der reichsprudelnde Quell der Melodien eine kostbare Himmelsgabe sei. Wahr, natürlich und innig sein in der Musik, schien ihm etwas so Selbstverständliches, wie ehrlich sein im Leben — davon sei ja kein Aufhebens zu machen. Wir anderen wußten aber recht wohl, was so gesunder Humor, so reizvolle Frische und Anmuth des Gesanges werth seien in einer auf das Gewaltsame gestellten Kunstepoche. Engelsberg hielt sich, seine Begabung lieber unter- als überschätzend, weise innerhalb des bescheidenen Compositionskreises, den er mit vollkommener Sicherheit und Anmuth beherrschte. Es ist sehr möglich, daß Engelsbergs echtes Talent sich noch ansehnlich gestreckt und eines Tages auch größere Aufgaben bewältigt hätte, wäre es ihm, dem vielbeschäftigten Staatsbeamten, vergönnt gewesen, ganz und ungetheilt der Kunst zu leben, der er doch nur in unsicheren Mußestunden, halb verstohlen schön thun durfte. Ich glaube fast sein kindlich frohes, laut schmetterndes Gelächter zu hören, mit dem er seine Erhebung zum „großen Meister“ in den Festblättern beantwortet hätte. Engelsberg war weder groß noch Meister, aber der liebenswürdigste und gemüthvollste Sänger, die holdeste Lerche, die sich je in ein

Ministerial-Bureau verflattert hatte, und der es vom Himmel gegeben war, uns manchmal Momente des Glückes zu bereiten, wie sie nicht immer in der Macht „großer Meister" liegen.

In Engelsbergs „Italienischem Liederspiel" webt ein ganzer Frühling blühender und duftiger Melodien. Es sind manche darunter, deren sich Schubert und Schumann nicht zu schämen hätten, Klänge von rührender Innigkeit und unwiderstehlicher Anmuth. Und dies alles gehoben durch Paul Heyses formvollendete Verse, herausempfunden aus einem (freilich idealisirten) italienischen Volksleben. So bleibt der Eindruck von allen Seiten ungestört und harmonisch, bei allem Wechsel der Scenen einheitlich, weil sie alle, ob leidvoll oder freudvoll, in das reine Element der Schönheit getaucht sind. Diese Lieder athmen eine melodiöse Süßigkeit, die wie Akazienduft auf den Hörer eindringt. Wie erklären wir uns das Wunder, daß Engelsberg, den die schwierigsten, verantwortlichsten Staatsgeschäfte tagsüber festhielten und oft bis in den Traum verfolgten, beim Componiren immer die Frische und Heiterkeit des Gemüthes wiederfand, welche seine Musik so sonnig durchleuchten? Es war wohl der Lohn eines nur von Pflichttreue und Wohlwollen geleiteten reinen, vorwurfsfreien Lebens.

Virtuosenconcerte.

H. v. Bülow.

I.

Zu den interessantesten und geistreichsten Persönlichkeiten der musikalischen Gegenwart gehört ohne Frage Hanns v. Bülow. Zieht er in eine Stadt ein, so spannt freudige Erwartung alle Musikseelen, denen es um mehr als liebliche Unterhaltung zu thun ist. Wir sind gewiß, von Bülow

immer etwas Neues zu lernen. Was die meisten spielen und alle kennen, das interessirt ihn nicht, und was ihn selbst nicht interessirt, das erzählt er auch keinem andern. Sein rastlos funkelnder Geist, seine rücksichtslose Energie fahren allerwärts wie ein Nordwind, scharf und erfrischend, durch die brütende Gemächlichkeit unseres musikalischen Alltagslebens. Als Componist von geringer Fruchtbarkeit und Bedeutung, ist Bülow geborener Interpret in der Musik und einer der merkwürdigsten, die wir kennen. Die geistig revoltirende Tendenz, welche er in dieser Mission gern hervorkehrt, beschränkt sich nicht auf sein Virtuosenthum. Wo es Allerschwierigstes in die Welt einzuführen gilt, da ist Bülow rasch bei der Hand und stetig bei der Arbeit. Als eminenten Virtuosen kennen wir ihn seit dreißig Jahren, als Dirigenten bewunderten wir ihn zuerst in München, als er 1868 Wagners „Meistersinger" zur ersten Aufführung brachte. Sagen wir es ihm gleich rühmend nach, daß die Begeisterung für Wagner, dessen bedeutendster Apostel er ist, Bülow nicht blind oder ungerecht gemacht hat für die Vorzüge anderer Tondichter. Gerade er, dessen nahes persönliches Verhältniß zu Wagner und Liszt eine bis zur Ungerechtigkeit eigensinnige Vorliebe am ehesten entschuldigen könnte, unterscheidet sich in diesen Punkten von den so wüthend um sich beißenden Bayreuther Fanatikern. Während diese äußerste Linke des Wagnerianismus — und sie behauptet leider fast allein das Feld — jeden neben Wagner erfolgreich wirkenden Componisten herabsetzt und sämmtliche nicht unbedingt wagnertollen Kritiker am liebsten hinrichten möchte, hat sich Bülow die volle Freiheit seines Geschmackes und seiner Anerkennung bewahrt. Er hat die beiden vornehmsten antiwagnerischen Componisten, Brahms und Rubinstein, in begeisterten Aufsätzen öffentlich gepriesen.

Wie mit der Feder, so ficht Bülow auch mit dem Tactstock beherzt für seine Überzeugungen. Als Hofkapellmeister der

herzoglichen Capelle in Meiningen hat er diese neue Stellung auch sofort mit einem echt Bülowschen Experiment eingeweiht. Er beschloß nämlich einen Cyklus von Beethoven-Concerten, mit einer zweimaligen Aufführung der Neunten Symphonie. Man verstehe wohl: Bülow ließ in einem und demselben Concert die ganze Neunte Symphonie von Beethoven zweimal nacheinander spielen! Wir können diese väterliche Maßregel, das begriffstützige Publikum zum Verständnisse eines kolossalen Werkes zu führen, nur schwer begreifen; es bleibt immer eine ästhetische Roßkur, bei welcher der Patient draufgehen kann. Damit überschätzt der Dirigent nicht blos die Empfänglichkeit des Hörers, er unterschätzt zugleich den Eindruck dieser Symphonie, der viel zu mächtig ist, als daß man ihm mehr als einmal mit heilem Sinn und Gemüth standhalten könnte. Allerdings kann man daraus den feurigen Glaubenseifer erkennen, mit welchem Bülow das Beethoven-Evangelium predigt und die Ungläubigen gleichsam mit Feuerspritzen tauft.

Mit einem rationelleren, aber doch ähnlich seltsamen und gewagten Experiment hat sich Herr von Bülow jetzt in Wien eingeführt. Er gab, ganz allein, ein Concert, in welchem er die fünf letzten großen Sonaten von Beethoven hinter einander spielte. Nichts weiter. Diese letzten Sonaten gehören bekanntlich zu den sublimsten, für die Ausführung wie für das Verständniß schwierigsten Werken Beethovens. Sie bedeuten seine freieste, kühnste und merkwürdigste Schöpfung im Sonatenfach, wenngleich, wie ich glaube, nicht seine schönste und vollkommenste. Sie bilden mit den letzten fünf Quartetten die äußerste Spitze einer Kunstthätigkeit, welche in völliger Weltentrücktheit nicht blos die letzten Fesseln der Form, sondern fast jeden innigen Zusammenhang mit den Reizen und Freuden dieser Erde abgestreift hat. Sie sind nur zu begreifen als die höchsten, letzten Verkündigungen einer ganz phänomenal organisirten Persönlichkeit, dieser bestimmten Persönlichkeit mit

allen ihren individuellen Geistes- und Gemüthsprocessen und ihrem großen Schicksal. Von allen früheren Sonaten Beethovens auffallend unterschieden (nur die in E-moll op. 90 macht eine Art Übergang) bilden diese fünf letzten eine abgeschlossene Gruppe für sich. Jede von ihnen enthält wunderbare Schönheiten, wie sich ihresgleichen bei Beethoven selbst kaum wiederfinden; aber neben den erhabensten, in seelenvoller Klarheit strahlenden Ideen nisten unverständliche, trockene, verwirrende, oft geradezu kindische Stellen, die hart an den höchsten Aufflug des Genius launenhafte und eigensinnige Grübelei setzen. Wir stehen hier bewundernd und verzagt vor Räthseln. Beethoven selbst hielt große Stücke darauf und grollte nur über die Unfähigkeit des Claviers, seine Ideen vollständig wiederzugeben. „Diese Solo-Sonaten," lautet seine merkwürdige Äußerung zu Karl Holz, „sind wohl das Beste, aber auch das Letzte, was ich für das Clavier geschrieben habe. Es ist und bleibt ein ungenügendes Instrument." Kein Wunder, wenn noch lange nach Beethovens Tode sich kein Spieler und kein Publikum fand für diese unerhörten Aufgaben. Erst seit den letzten 30 Jahren wagte sich eine oder die andere dieser Sonaten in die Öffentlichkeit. Mortier de Fontaine, der sich mit seinem (recht mangelhaften) Vortrag der großen B-dur-Sonate einen Namen gemacht (1847), blieb lange ohne Nachfolger. Erst in neuerer Zeit haben maßgebende Künstler, wie Clara Schumann und Brahms, einzelne dieser Sonaten hier öffentlich vorgetragen. Doch blieb es eine Seltenheit. Alle fünf Sonaten jedoch auf einem Sitz zu spielen und zu hören, hätte man bis gestern für eine Unmöglichkeit gehalten. Herr v. Bülow hat dies Abenteuer heldenmäßig bestanden und — was nicht minder merkwürdig — das Publikum auch. Schon der Anblick des gedrängt vollen Saales hat uns, offen gestanden, überrascht. Vom Standpunkte des Vergnügens konnte doch kaum jemand, der

etwas von der Sache weiß, gekommen sein; man müßte Bülows Soirée aus didaktischen Zwecken besuchen, als eine musikgeschichtliche Vorlesung in Beispielen, gewissermaßen Illustrationen ohne Text, was uns in der Kunstgeschichte jedenfalls lieber ist, als das Gegentheil. Mit Ausnahme von zwei bis drei Zuhörern von schwachen Nerven oder starkem moralischen Muthe, blieben alle bis zur letzten Note der letzten Sonate andächtig sitzen. Ob sie wirklich diese anstrengendsten Compositionen, deren spärlichen Blüthenschmuck ein contrapunktisches Stachelgitter umschließt, gleich aufmerksam bis zu Ende verfolgen konnten, möchte ich bezweifeln. Meine Aufnahmsfähigkeit, die ich durchaus nicht als Maßstab aufstellen will, reicht nicht so weit. Viel lieber hätte ich fünfmal an fünf Abenden den Weg zum Concertsaale gemacht, um jede Sonate einzeln zu hören. In gewissem Sinne ist ja jede von ihnen die schönste — aber alle mit einander gewiß nicht. So senkten denn die Hörer und vollends die Hörerinnen schließlich wie verwelkende Blumen die schweren Köpfchen und erhoben sie erst wieder, um Herrn v. Bülow mit endlosem Beifalle auszuzeichnen. Er hat ihn redlich verdient und mehr noch. Wer sich nicht eigenhändig mit diesen letzten Beethovenschen Sonaten abgeplagt hat, der vermag eigentlich Bülows außerordentliche Leistung gar nicht zu würdigen. Soll man sein Gedächtniß, seine physische Ausdauer, seine Technik oder seine geistige Elasticität mehr bewundern? Der ganze Vortrag währte über zwei volle Stunden und darf als ein Ereigniß in unserem Concertleben bezeichnet werden. Der Totaleindruck war: mit Bewunderung gemischte Ermüdung. Wenn wir richtig gelesen haben, so stand beim Nachhausegehen auf den Gesichtern der Zuhörer: „Sehr schön — aber nicht wieder!“ Was allerdings auch manche lieber umgekehrt vorbrachten: „Nie wieder — aber doch sehr schön!“

II.

Also das Heldenstück des zweistündigen „Beethoven-Vortrages“ war siegreich vollbracht. Herr v. Bülow blieb aber nicht stehen bei diesem Non plus ultra; er lieferte darauf als Plus ultra einen dritthalbstündigen „Liszt-Vortrag“. Apollo verzeihe uns den Frevel, die beiden Dinge neben einander auszusprechen, welche Bülow kühn neben einander gesetzt hat. Es ist doch, glaube ich, ein starker Unterschied zwischen der Berechtigung dieser beiden Monstre-Concerte. Beethovens letzte fünf Sonaten, das erhabene Vermächtniß dieses einzigen Mannes, haben das Recht, eine ehrerbietige ungewöhnliche Sammlung zu fordern von jedem, der sich ihnen naht. Mit anstrengender, aber reichlich belohnter Hingebung folgen wir diesen Erscheinungen, deren blendender Lichtglanz aus übersinnlicher Erhebung, deren geheimnißvolles Dunkel aus den Tiefen des Menschenherzens quillt. Hingegen einen ganzen Abend nur Lisztsche Clavierstücke zu hören, zur Hälfte schwülstige, zur Hälfte unbedeutende Compositionen, deren Licht vom Salonluster und deren Dunkel von musikalischer Confusion stammt — das ist ein Zustand, der mit jenem Beethoven-Abend nichts gemein hat, als die Person des Spielers. Mit der Beschränkung auf drei bis vier Lisztsche Stücke — so meint der beschränkte Unterthanenverstand — hätte Bülow seinem Meister einen besseren Dienst geleistet; denn als pikantes Entremêt zwischen kräftigen musikalischen Gerichten läßt man sich einigen Liszt nicht übel schmecken. Aber Bülow, das wissen wir ja, begnügt sich nicht mit Wenigem, nicht mit schon Dagewesenem. Er spielte hintereinander fünfzehn Stücke von Liszt, von denen er vier bis fünf wiederholte. Es war eben ein echt Bülowsches Belehrungs- und Bekehrungs-Concert, beinahe eine gespielte Heiligsprechung des Tondichters Liszt. Nun läßt sich aus Liszts Pianoforte-Musik recht wohl ein Dutzend Nummern zusammenstellen,

welche durch die Verschmelzung geistvoller und neuer Clavier-Effecte mit reizenden originellen Melodien aufs glücklichste wirken; die Clavier-Effecte sind von Liszt, die Melodien — von anderen. Wir meinen seine zahlreichen Transscriptionen. Wer hätte nicht das unvergleichliche Reproductions- und Assimilations-Vermögen Liszts bewundert, das, vereint mit vollständigster Beherrschung aller musikalischen Mittel, ihn befähigt, Schubertsche Clavierstücke so prachtvoll ins Orchester zu übertragen? Dasselbe glänzende Talent bewährt er schon früh in seinen Clavier-Transscriptionen: in seiner Paraphrase des „Lucia"-Sextetts, in der „Don Juan"-Phantasie und vielen Schubertschen Liedern, vor allem in den „Ungarischen Rhapsodien", diesen eigenthümlichsten und wahrscheinlich bleibendsten seiner Compositionen. Hier zeigt sich Liszt fast unerschöpflich im Ersinnen und Anlegen von Schmuck, Gewandung, Verkleidung für irgend einen schönen Leib, der ihm anderswoher geliehen wird. Die Gabe selbständiger musikalischer Erfindung, die schöpferische Kraft im höheren, entscheidenden Sinne blieb dem großen Virtuosen versagt. Verhielte es sich nicht so, Liszt hätte kaum durch zwanzig Jahre fast nur Transscriptionen geschrieben. Er hätte mehr Eigenes geschaffen, wäre Eigenes ihm eingefallen. Zu aller Zeit wurden aus Liszts Claviermusik nur die Transcriptionen mit Beifall gespielt, während man seinen Original-Compositionen keineswegs hinreichend selbständigen Werth zuerkannte, um abgelöst von Liszts Persönlichkeit und eigenem Vortrag zu wirken. Es war dies bis heute die übereinstimmende Ansicht von Kennern und Laien, selbst von ausgesprochenen Liszt-Verehrern.

Nun soll diese Ansicht plötzlich als eine bornirte, veraltete, und sollen die Original-Compositionen Liszts als Meisterwerke hingestellt werden, welche — ob ihrer Tiefe und Genialität vierzig Jahre lang von dem kurzsichtigen Menschen-

geschlecht verkannt — jetzt einer fortgeschrittenen Generation erst völlig verständlich seien. Bülows Vortrag von 15 Original-Compositionen Liszts barg wohl diesen Gedanken. Der äußere Erfolg war überaus glänzend, wenn wir auch gerne zum Ruhm der Wiener Musikwelt annehmen wollen, es habe die größere Hälfte des Beifalls dem Virtuosen Bülow gegolten, der in der That an Bravour und Ausdauer das Unmögliche geleistet hat. Und zur Ehre Bülows möchten wir wieder gerne glauben, daß mehr der Mensch in ihm, als der Musiker sich für diese lange Galerie von Liszt-Stücken begeistern konnte. Den Freund, Schüler und Schwiegersohn ehrt solcher Cultus jedenfalls mehr, als den großen Beethoven-Kenner und -Verehrer. Bülow begann mit Liszts H-moll-Sonate. Es ist mir unschätzbar, dieses wenig bekannte und fast unausführbare Stück jetzt in vollendetem und authentischem Vortrage gehört zu haben. Anderen freilich läßt sich durch Worte keine Vorstellung von diesem musikalischen Unwesen geben. Nie habe ich ein raffinirteres, frecheres Aneinanderfügen der disparatesten Elemente erlebt, nie ein so wüstes Toben, einen so blutigen Kampf gegen alles, was musikalisch ist. Anfangs verblüfft, dann entsetzt, fühlte ich mich doch schließlich überwältigt von der unausbleiblichen Komik, die in diesem krampfhaften Ringen nach Unerhörtem, Colossalem liegt, in diesem athemlosen Arbeiten einer Genialitäts-Dampfmühle, die fast immer leer geht. Wenn Bülow das Publikum gleich anfangs von der schauerlichen Impotenz Liszts überzeugen wollte, so konnte er keine bessere Wahl treffen. Den einen Ruhm muß man der Lisztischen „Sonate“ lassen, daß ihresgleichen in der gesammten Musik-Literatur nicht wieder vorkommt. Da hört jede Kritik, jede Diskussion auf. Wer das gehört hat und es schön findet, dem ist nicht zu helfen.

Von besonderem Interesse war es, unmittelbar nach der H-moll-Sonate — der ersten umfangreichen Clavier-Com-

position, in welcher Liszt als selbständiger Tondichter in großem Styl sich zeigen wollte — eine Reihe kleinerer Stücke aus seiner ersten Periode zu hören. Bülow spielte vier Nummern aus dem Schweizer Album („Années des pélerinages") vom Jahre 1835, dann vier von den 1839 erschienenen „Grandes Etudes". Hätten wir nicht eben in der neuen Liszt-Biographie von L. Ramann die begeistertsten Anpreisungen und Auslegungen dieser Kleinigkeiten gelesen, wir würden sie für ziemlich alltägliche, mehr oder minder dankbare Salon-Etüden gehalten haben, wie sie ein gewandter Virtuose zu Dutzenden für seine Concerte schreibt. Keines dieser mit brillanten Passagen und schwärmerischem Titel versehenen Stücke erreicht auch nur entfernt die poetischen dabei echt musikalischen Genrebilder eines Henselt, Stephen Heller, Theodor Kirchner, von Chopin und Schumann nicht zu sprechen. Landschaftsbildchen und Etüden, wie diese Lisztschen, componiren auch die Herren Jensen, Scharwenka und sehr viele andere, von denen man kein Aufhebens macht. Aber was sagt L. Ramanns dickes Buch beispielsweise von der Etüde am Wallenstädter See? Man höre: „Au lac de Wallenstadt" gehört zu den vollendetsten lyrischen Poesien in Tönen, zu jenen, von denen sich sagen läßt, daß sie die Natur in ihrem verschwiegenen Dasein belauscht haben. Nichts Fremdes tritt in sie hinein, keine Dissonanz, kein menschlicher Laut: jeder Ton ist Poesie — reine Poesie. Sollte diesem Tonstücke ein Pendant aus der Poesie gegeben werden, so wüßten wir nur eines, das in gleich vollendeter Weise die stimmungsvolle Einheit des Dichters mit der Natur ausdrückt, zu nennen: Goethes „Über allen Wipfeln ist Ruh'!" (!) Beide haben das gleiche volle Eintauchen der Seele in die Stimmung der Natur, und beide sinken, das Wort wie der Ton, jenes, nachdem es sich zum Gedanken erhoben, dieser, nachdem er die Bewegung bis zum Gefühle der Kraft ge-

trieben, vergehend zurück in die Tiefe des Ichs — ein Traum in der Unendlichkeit.“ In diesem widerwärtigen Tone geht es fort; ich wähle blos dies einzige Beispiel, um den Lesern eine Vorstellung von dem Liszt-Cultus zu geben, wie er jetzt en gros betrieben wird. L. Ramanns Liszt-Biographie — wenn man diese zu Liszts Füßen hinschmelzende Salbe eine „Biographie“ nennen kann — geht darauf aus, schon den jungen Liszt (nicht erst den der symphonischen Dichtungen) als großen Componisten hinzustellen, seine verschollensten Clavier-Bagatellen gleichsam neu zu entdecken und zu „verstehen“. In dieser Tendenz erscheint L. Ramann als der literarische Apostel einer ganzen Partei, deren musicirender Apostel Bülow ist.

Tags zuvor hatte sich Herr v. Bülow auch als Tondichter an einem großen Orchester-Concerte betheiligt. Das von Bülow componirte und persönlich dirigirte Stück heißt: „Des Sängers Fluch.. Ballade für Orchester“. Das Uhlandsche Gedicht ist bereits von verschiedenen Tondichtern componirt worden, von Esser und anderen für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, von Schumann für Soli, Chor und Orchester 2c. Bülow thut natürlich, was kein anderer unternommen — er componirt es für Orchester allein. Das dünkt uns ein recht unnützes und unmusikalisches Beginnen. Die Uhlandsche Ballade bedarf gar nicht eines solchen malenden Nachmusicirens oder musikalischen Nachmalens, sie birgt Musik und Malerei genug in ihren eigenen Versen. Aber der Componist bedurfte für seine Person einer solchen Form; denn da er, was selbstständige musikalische Erfindung betrifft, das Schicksal seines Schwiegervaters theilt, muß er wohl auch nothgedrungen dessen Methode adoptiren. Mit blendenden, nur allzu gewaltsamen Orchestermassen, aus welchen hin und wieder eine melodiöse Wendung oder geistreiche Harmonisirung auftaucht, wird uns des Breitesten erzählt, was wir ohnehin wissen.

Bülows Virtuosität auch im Orchesterfach steht außer Frage, aber diese Gattung Musik, welche lediglich Gedanken-Bilderbogen nachcolorirt, sollte — wenigstens in so anspruchsvoller Form — sich doch endlich ausgelebt haben.

Fräulein Flora Friedenthal gab ein recht erfolgreiches Concert. Mit dem Chopinschen E-moll-Concerte anzufangen, die „Symphonischen Etüden“ von Schumann darauf zu setzen und schließlich noch einen ansehnlichen Berg von kleineren Bravourstücken abzutragen, daß ist für eine junge Dame, sei sie auch von dem beruhigend kräftigen Aussehen Fräulein Friedenthals, kein kleines Stück Arbeit. Tapfer und unermüdlich hat unsere Concertgeberin diese Arbeit vollbracht. Nicht so befriedigend wie ihre technische Ausbildung erschien uns ihr Vortrag. Dieser gefällt sich in lärmendem Forte und Fortissimo, das, überdies verwildert durch passionirten Pedalgebrauch, in ihrem Spiele vorherrscht. Leider sogar in Chopins E-moll-Concert, dessen zartes Seelchen sich vor den stürmischen Angriffen Fräulein Friedenthals erschrocken verkroch. Gespielte Kritik ist mehr werth als geschriebene; wir möchten darum das Wort an den Pianisten Karl Heymann abtreten, welcher Tags darauf mit seinem Vortrage desselben Chopinschen Concertes am deutlichsten dargethan hat, was dem Fräulein Friedenthal fehle. Alle die zärtlich blickenden, holden und interessanten Geister, welche des Fräuleins tapfere Faust verscheucht hatte, schienen zu Herrn Heymann geflüchtet zu sein, der sie aufs zärtlichste hegte und pflegte. Er spielte diese vornehme Tondichtung, die nicht jeden Virtuosen annimmt, mit einer Feinheit der Empfindung und Ausführung, wie wir sie selten gehört. Heymanns Spiel entbehrt nicht der Kraft, allein er thut darin lieber etwas zu wenig, als zu viel, und sein Pianissimo ist so zauberhaft, daß wir gar nicht untersuchen wollen, ob es für die Räume des großen Musikvereinssaales nicht mitunter zu leise berechnet war. Sein Vortrag des Chopinschen Concertes

glich einer zierlichsten Filigranarbeit, an welcher selbst das kleinste Detail deutlich hervortritt. Sie war aufs allerfeinste gesponnen und kam doch alles an die Sonnen. Herr Heymann hat sich in diese Composition Chopins, die ihm besonders ans Herz gewachsen, so vollständig eingelebt, daß er ihre verborgensten Schönheiten kennt, ihre süßesten Heimlichkeiten verräth. Und das thut er ohne jene unleidliche weltschmerzelnde Affectation, durch die mancher Virtuose sein tiefes „Verständniß" Chopins zu documentiren liebt. Von den gewöhnlichen Virtuosen-Typen, sowohl dem langhaarig genialen, als dem elegant geschniegelten, erscheint Herr Heymann auch äußerlich sehr verschieden; ein unansehnliches Männchen, das sich fast verlegen auf das Podium schlängelt, mit einer Art schmerzlicher Lust in den Tasten wühlt und in jeden Ton hineinzuhorchen scheint. Die Natur hat ihm weder den zündenden Feuerblick Liszts, noch die ruhige Anmuth Thalbergs, noch die kraftstrotzende Gestalt Rubinsteins vergönnt; doch hat sie ihm einen eigenthümlichen Ausdruck aufgeprägt, welcher uns sagt, daß wir es mit einem echten, wahrhaften Künstlergemüth zu thun haben. Schnell gewöhnt man sich an Heymanns nervöse Beweglichkeit und befreundet sich mit seinem kindlichen Lächeln, aus welchem nicht eitel bescheidene Selbstgefälligkeit, sondern der Widerstrahl innern Glückes spricht. Gewiß, Heymanns Spiel ist empfunden und eigenartig, also gerade das, was uns am seltensten begegnet in den zahlreichen Virtuosenleistungen des Tages. Karl Heymann, in Amsterdam geboren, in Köln an Hillers Conservatorium ausgebildet, hat sich erst in neuester Zeit, und zwar von Wiesbaden aus einen Namen gemacht. Sein Wiener Erfolg wird ohne Zweifel diesem Namen einen starken und weitreichenden Klang verleihen.

In seinen folgenden Concerten hat Karl Heymann Vollendetes geleistet und dabei immer Originelles. Das ist's,

was Heymann von der großen Mehrzahl der Virtuosen, selbst der glänzendsten, unterscheidet. Er scheint jede Melodie aus dem Innersten heraufzuholen, jeden Tact mitzuleben, an jeder Note Freude zu haben. Seine riesige Bravour erweckt durch ihre Beseelung, vor allem durch die unglaubliche Mannigfaltigkeit der Anschlagsnuancen, ein immer waches Interesse. Wir kennen keinen Virtuosen, der an verschiedenartigen Abstufungen und Klangwirkungen des Staccato oder Legato, des Piano oder Pianissimo so unerschöpflich wäre, wie Heymann. Keiner dürfte diese zephyrgleiche Zartheit und Leichtigkeit erreichen, mit welcher Heymann seine Etüde „Elfenspiel" wie ein Luftgebilde hinzaubert. Und welch überraschende Kraft und Tonfülle entfesselt er in der Bachschen Orgelphantasie, in welcher er die einzelnen Stimmen des polyphonen Gewebes deutlich wie auf einer Partitur vor uns ausbreitet! Welcher Adel des Ausdruckes in seinem Vortrage des herrlichen G-moll-Quartettes von Brahms, welcher originelle Wechsel von feinstem nervösen Flimmern und Blitzen mit tollkühnem Heldenmuthe in Liszts dritter „Ungarischer Rhapsodie!" Von dem „Unbeschreiblichen", was in Liszts Clavierspiel lebte und unwiderstehlich bezauberte, ist viel auf Heymann übergegangen. Ich gestehe ohne Zaudern, daß ich seit Liszt keinem Pianisten mit so lebhaftem Interesse Tact für Tact gefolgt bin, wie dem kleinen großen Heymann.

Frau Erdmannsdörfer, das liebenswürdige Wiener Kind, das einst als „Fräulein Pauline Fichtner" hier seine ersten Erfolge gefeiert, ist nunmehr als Gattin des Hofkapellmeisters Max Erdmannsdörfer in Sondershausen und fürstliche Kammer-Virtuosin nach manchen Jahren in ihre Heimath zurückgekehrt. Was ihr Clavierspiel betrifft, so sind demselben große Fortschritte in technischer Beziehung, insbesondere bedeutende Kraft und Ausdauer nachzurühmen. Die bedauerliche Wahrnehmung, die wir an Fräulein Friedenthal

und anderen Pianistinnen gemacht, wiederholte sich freilich auch hier: daß das „schwache“ Geschlecht sich gegenwärtig allzusehr durch physische Stärke auszuzeichnen bemüht ist. Die einseitig zarte Behandlung der Claviatur, die man früher den Pianistinnen zum Vorwurfe machte, scheint gegenwärtig ins andere Extrem übergeschnappt: die Tasten werden gestochen und gehauen. Dieses Extrem ist das schlimmere, schon weil es das unnatürlichere ist. Wir lassen uns ein wildes stürmisches Spiel gerne gefallen, wenn es als unmittelbarer Ausbruch einer kühnen, gewaltigen Persönlichkeit und von leidenschaftlicher Gluth durchleuchtet erscheint. Davon ist in unserem Falle nicht die Rede, sondern vielmehr von lediglich materiellem Kraftaufwande, der die Claviere ächzen macht und den Adel gesangvollen Vortrages vernichtet. Er läßt mehr auf innere Kälte schließen, als auf das Gegentheil. Auch Frau Erdmannsdörfer scheint sich nur im Fortissimo zu gefallen, womöglich bei gehobener Dämpfung; ein ruhig gesangvolles Mezzoforte, jene goldene Mitte des Tones, welche gleich zwanglos ins Forte wie ins Piano ausweicht, hörten wir selten von ihr. Spielt sie doch selbst melodiöse Gesangstellen gern mit hartem, stechendem Anschlag. Die erste Nummer war ein Trio op. 27 von Max Erdmannsdörfer, dem Gemahl der Concertgeberin. Wir lieben nicht die Frauen, welche die Werke ihrer Männer nicht lieben. Es ist jederzeit ein schönes, durch seine Gemüthlichkeit bestechendes oder doch versöhnendes Bild, eine talentvolle Frau für den Künstlerruhm ihres Gatten wirken zu sehen. Aber noch viel weniger als Frau Pauline Erdmannsdörfer eine Clara, ist Herr Max ein Robert Schumann. Wir können es mit aller Bemühung nicht umschreiben, daß sein Trio an bedenklicher Ideenarmuth leidet, sich durch fortwährende lästige Wiederholung und Transposition kleiner Motive fristet und es trotz aller Anstrengung nirgends zu einer einheitlichen, schönen und bedeutenden Wirkung bringt. Der

21*

erste Satz kündigt sich gleich mit Mendelssohn-Gadeschen Reminiscenzen an, Andante und Scherzo (dessen gesangvoller Mittelsatz wenigstens eine freundliche Oase bildet) bringen Anklänge an Schumann und Rubinstein, der Anfang des Finales endlich gleicht einem Thema von Weber oder Marschner, dem man alle Glieder gebrochen und unpassende neue angesetzt hat. Die Gewandtheit, lange und ziemlich fließend zu reden, ohne uns etwas zu sagen, kann man dem Componisten nicht absprechen; sie reicht leider nicht hin, uns für eine neue Bekanntschaft besonders einzunehmen. Herr Erdmannsdörfer ist noch jung und wird uns hoffentlich eines Tages zu einer viel besseren Meinung von seinem Talente zwingen. Von dem talentvollen A. Jensen kennen wir manches anmuthige kleine Clavierstück, um so ärgerlicher berührten uns die Überschriften, welche drei von Frau Erdmannsdörfer gespielte Jensensche Compositionen tragen. Das erste ist Kassandra betitelt und hat das Motto „Mein Buhle war er! Und er hat mich sehr geliebt", aus der Tragödie „Agamemnon" von Äschylos. Das zweite Clavierstück führt den Titel Galatea und ein Motto von Theokritos (mit philologisch genauer Citirung „XI. 28"): „Und seitdem ich dich sah, bis heute noch werd' ich der Liebe nicht mehr los". Nummer 3 endlich heißt Elektra und wird durch ein Motto aus der gleichnamigen Tragödie von Sophokles interpretirt. Diesen ganzen classischen Clavier-Harem zusammen nennt der Componist „Erotikon"! Es ist jedenfalls neu, daß die Clavier-Componisten für ihre neugeborenen Geisteskinder den poetischen Impfstoff jetzt schon bei den alten Griechen holen, während sie sich früher mit Mottos aus Heine, Lenau oder Geibel begnügten. Jedes der drei Jensenschen Erotica hat eigentlich das Zeug zu einem recht hübschen musikalisch empfundenen und musikalisch durchzuführenden Stücke, aber die Rücksicht auf den Titel läßt dies nicht zu — Poésie oblige — der

Musiker darf während der Composition nicht vergessen, daß er sich als Poet, als Dramatiker, als Ausleger des Sophokles zu zeigen habe, und sofort erhält sein Tonstück ein schielendes Gesicht und unnatürliche Haltung. Am besten spielte Frau Erdmannsdörfer Bülows Etude „Lacerta" (zu Deutsch „Eidechse"); da es gegen alle Lehren der Naturgeschichte wäre, Eidechsen brüllen und stampfen zu lassen, sah sich die Künstlerin zu ihrem und Bülows Vortheil zu einer flüchtigeren, leisen Behandlung des Anschlages veranlaßt.

Alfred Grünfeld spielte eine Reihe von Concertstücken, unter welchen uns die bekannte von Liszt bearbeitete Bachsche Orgelfuge ganz besonders imponirte. Herr Grünfeld spielte sie mit vollkommener Deutlichkeit und ungeschwächter Ausdauer, in einer wahrhaft orgelmäßig brausenden Tonfülle und mit rühmenswerther Enthaltsamkeit vom Pedalgebrauch. Desgleichen herrschte in seinen Chopin-Vorträgen, wie wir kaum zu versichern brauchen, die denkbar ausgefeilteste Technik. Wir vermißten nur mitunter die eigenthümlich verschleierte träumerische Stimmung, den poetischen Duft der Chopinschen Musik. Worin dieser poetische Duft einer Composition liegt und wodurch ihn der Spieler an dieser oder jener Stelle verscheucht hat, das ist mit Worten schwer auszudrücken. Ein Geringes reicht oft hin, diesen undefinirbaren Stimmungszauber eines Chopinschen Nocturne zu brechen, ein zu scharf accentuirter Ton, eine unbedeutende Beschleunigung weniger Noten. Die Neigung zum Überhetzen der Tempi theilt Grünfeld mit Rubinstein. Er erreicht ihn aber auch in sehr wesentlichen Vorzügen: in dem klangvollen Anschlag, in der erstaunlichen Kraft und Ausdauer, in der bewunderungswürdigen Octaventechnik. Grünfeld ist eine Natur voll strotzenden Lebens und drängender Energie; mit dem Vortrage von Compositionen, welche diesem Zuge seines Talentes entgegenkommen — wie

Liszts Ungarische Rhapsodie, Strauß' „Persischer Marsch" — wird Grünfeld jedes Publikum entzücken.

Zum ersten Mal hörten wir auch den jüngern Bruder des Concertgebers, Herrn Heinrich Grünfeld, einen Cellisten von tüchtiger, gesunder Anlage und bedeutender, wenngleich noch nicht abgeklärter Technik. Im jugendlichen Kraftgefühle läßt er sich noch gerne ungenirt gehen und führt mitunter einen etwas derben Bogen. Auf absolute Reinheit und feinere, mannichfaltigere Nuancirung des Tones möge er zunächst bedacht und auf das Beispiel seines Bruders Alfred aufmerksam sein. Dieser erwies sich in dem jüngsten Concerte als ein guter, fast zu guter Bruder; er würde uns mehr erfreut haben, hätte er seinen Heinrich etwas weniger spielen lassen. Es giebt gewiß keinen musikalischen Menschen, der das Violoncell nicht liebt; woher kommt es, daß es als Concert-Instrument uns doch so schnell ermüdet? Meistentheils daher, daß jeder Cellist nicht blos seine schöne Cantilene, sondern ganz besonders auch seine Bravour produciren will, welche doch — will sie die Natur des Instrumentes respectiren — in enge Grenzen gebannt ist. Da beginnt denn in schnellstem Tempo ein unbarmherziges Springen und Schleifen, ein grobes Schnarren auf den tiefsten und kindisch lispelndes Violinspiel auf den höchsten Noten, wo es, insbesondere bei Doppelgriffen, ohne falsche Töne selten abgeht. Das alles ist ebenso schwer zu spielen, als auf die Dauer langweilig zu hören. Herr Heinrich spielte die A-dur-Sonate von Beethoven, drei kleinere Solostücke und ein Violoncell-Concert von Heinrich Hofmann, und darin eine Cadenz so lang und langweilig, wie eine ausgewachsene Cello-Composition. Dieses Violoncell-Concert leidet an gespenstischer Magerkeit der Ideen und dürfte auf jenen Theil der deutschen Kritik, welcher Miene macht, Herrn Heinrich Hofmann für ein Genie zu halten, recht herabmunternd wirken.

Eine eigenthümliche Angst ergreift uns jedesmal, wenn ein junger Herr mit einem Violoncell erscheint und, dasselbe zwischen die Beine geklemmt, sich auf einem Stuhle häuslich einrichtet. Herr Hegyesi (geborener Spitzer) war diesmal der junge Herr, der uns in einem Wohlthätigkeits-Concert mit dem virtuosen Vortrag eines entsetzlichen Concerts von Romberg „erfreute". Ja, das ist derselbe Romberg, der einst in Berlin nach dem Anhören eines der schönsten Beethovenschen Quartette die Frage an Spohr richtete, wie man denn solches Zeug spielen könne? Herr Hegyesi hatte uns in dieser redseligen Composition seine bedeutende Bravour standhaft bewiesen und gezeigt, wie man mit vieler Kunst und Anstrengung Dinge auf dem Violoncell herausbringen kann, die jede Geige leicht und besser wiedergiebt. Er erntete verdienten Beifall, und damit hätte es gut sein können. Aber daß wir noch zwei Violoncell-Solos genießen mußten, ein lamentables und ein brillantes, das hatte das Publikum für so viel Wohlthätigkeit nicht verdient.

Sänger.

Als Seitenstück zu seinem alljährlichen „Schubert-Abend" sang uns Herr Gustav Walter diesmal einen Beethoven-Cyklus. Die richtige Auswahl bereitet dem Sänger hier fast ebenso große Verlegenheiten wie dort, nur sind sie andere. Während bei Schubert der Reichthum an Allerschönstem die Wahl zur Qual macht, wird man nur mit Mühe eine längere Reihe Beethovenscher Lieder herausfinden, welche heute noch in öffentlichem Concert Wirkung zu machen und das ganze Programm zu tragen vermöchten. Das Lied als Kunstgattung war vor sechzig Jahren weit entfernt von seiner gegenwärtigen Bedeutung; es machte keine Ansprüche und hatte auch keine. Vollends für Beethovens stets im Großen und Gewaltigen

webenden Genius war es ein unscheinbar Ding, dem er nur im Vorübergehen mitunter einen flüchtigen Gruß schenkte. Im Vorübergehen; auf dem Ausmarsch nach großen Zielen oder kurz ausruhend von gewaltigen Thaten. In der Gesammt-Thätigkeit dieses größten Instrumental-Componisten nehmen seine Lieder ungefähr die Stelle und Bedeutung ein, wie unter den Dichtungen des größten Dramatikers, Shakespeare, dessen Sonette. Sie lassen sich hinwegdenken, ohne daß die Gestalt unseres Helden dadurch kleiner würde. Anhaltend, mit der Liebe eines ganzen Lebens wie Schubert, hat Beethoven sich niemals mit dem Liede befaßt; er konnte nicht einmal wie Robert Schumann von einem „Liederjahre" in seinem Leben sprechen, kaum von einer Liederwoche. Wir besitzen etwas mehr als 50 Lieder von Beethoven und mehr als die vierfache Zahl von Schubert. Während Schubert unersättlich auf musikalische Poesien gefahndet, in Gedichtsammlungen gestöbert hat, mußte der Zufall irgend ein Gedicht Beethoven zuwehen, der es dann, wenn der Inhalt ihn sympathisch berührte — meist unbekümmert um den poetischen Werth des Dinges — so nebenbei componirte. So entstanden einige herrliche Beethovensche Lieder, mehrere einfach gefällige und ziemlich viele unbedeutende, denen niemand ihre musikalische Herkunft ansehen würde. Aber selbst diese möchten wir als kleine charakteristische Züge in dem geliebten Bildniß nicht missen; sie sind uns biographisch werthvoll. Denn beinahe jedes Gedicht, das Beethoven der Composition würdigte, steht in irgend einer Beziehung zu seinen persönlichen Erlebnissen, Empfindungen, Überzeugungen. Entweder traf der Inhalt des Gedichtes gerade mit dem Grundtone seines Empfindens oder einem acuten Gemüthsleiden zusammen (wie der „Liederkreis an die entfernte Geliebte", der „Seufzer eines Ungeliebten"), oder er erschien ihm werthvoll durch seine moralische Pointe, wie der erzprosaische „Mann von Wort" (op. 99), oder endlich er drängte sich durch bedeutsamen äußeren

Anlaß zur Gelegenheits-Composition auf, wie das „Kriegslied der Österreicher" und Anderes.

Unter allen Beethovenschen Liedern stehen „Adelaide" und „Die entfernte Geliebte" an musikalischem Reiz und seelenvollem Ausdruck obenan; sie sind fast die einzigen, die ein um historische Nebenbedeutung unbekümmertes Publikum heute noch unmittelbar ergreifen und begeistern. Mit Recht setzte Walter diese beiden Werke an den Anfang und den Schluß seines Programms. Sie erscheinen — wenn man von ganz Unbedeutendem absieht — als Eingang und Ausgang der Lieder-Production Beethovens, fast dem ersten und dem letzten Capitel eines Romans vergleichbar, in dem freilich, wie bei Beethoven, alle Herzensgeschichten sich nur einseitig abspielen. Es giebt kein treueres, leuchtenderes Abbild einer reinen schwärmerischen Jünglingsliebe, als diese Beethovensche „Adelaide". Welch süße, heimliche Traumseligkeit schauert durch jeden Ton dieser goldenen Melodie! Ich glaube, dieser Jüngling folgt nicht einmal, wie der Schillersche, „erröthend ihren Spuren", es genügt ihm, sich am Klange des Namens der Angebeteten, den er sich so freigebig credenzt, zu berauschen. Unmittelbar Beethovens Innerstem entquollen, trägt doch auch „Adelaide" Spuren des Zeitgeschmacks. Fast in jedem Beethovenschen Liede nistet irgend eine Melodienphrase, eine Cadenz oder Verzierung, die nach der damaligen Opernmusik schmeckt. Auch „Adelaide" hat in ihrer arienhaften Form und einigen theatralischen Wendungen des Allegros einen leichten Rococo-Beigeschmack, den wir aber gerade an dieser Composition als eigenthümlich stimmungsvoll nicht missen möchten. Beethoven schrieb die „Adelaide" in seinem 25. Jahre, den Liederkreis „an die ferne Geliebte" in seinem 46. Wie dort die hoffnungstrunkene Schwärmerei des Jünglings, so giebt hier die hoffnungslose, nagende Sehnsucht des gereiften Mannes den Grundton der Stimmung. Beethovens Begeisterung für den Liederkreis

„an die ferne Geliebte“ (von dem jungen Wiener Studenten und Dichter Alois Jeitteles) floß sehr wahrscheinlich aus seiner leidenschaftlichen Neigung zu Amalia Sebald, dem schönen, geistvollen Mädchen, das Beethoven 1811 in Teplitz kennen gelernt, im folgenden Jahre wieder gesehen und nicht so schnell vergessen hat. Ohne unsere unbezwingliche Vorliebe für „Adelaide“ zu verleugnen, erblicken wir doch in den Liedern „an die ferne Geliebte“ die bedeutendste Schöpfung Beethovens auf diesem Gebiete. Es ist dies das erste Beispiel eines in sich zusammenhängenden Liedercyclus, ja die erste Erscheinung modernen Liederstyls in seiner heutigen Bedeutung, ein Vorspiel zu den mächtigeren Accorden von Schuberts „Schöner Müllerin“. Es mag sonderbar klingen, Beethovens vollkommenste Liederschöpfung nur eine Vorahnung Schuberts zu nennen, und doch ist es so. Schubert hat dem Liede eine psychologische Vertiefung, eine malerische Gegenständlichkeit und eine musikalische Fülle gegeben, die es früher nicht besessen hat, auch bei Beethoven nicht. Das Lied ist die einzige Musikgattung, in welchem Beethoven nicht einen epochemachenden Fortschritt bezeichnet, die einzige, die erst nach ihm ihre eigentliche Blüthezeit erlebt. Wer von den Zuhörern des Walterschen „Beethoven-Abends“ konnte sich verhehlen, daß dieser an unmittelbar ergreifender, beglückender Macht weit hinter jedem Schubert-Liederabend zurückblieb? Das historische und biographische Interesse mußte bei vielen Beethoven-Liedern doch wenigstens mithelfen. Da war zum Beispiel „Das Blümchen Wunderhold“, mit einer Melodie und Begleitung, deren schlichte Einfachheit ans Kindische streift. Es sind Couplets, wie sie in den Siebziger- und Achtziger Jahren in kleinen Singspielen beliebt waren. Beethoven verfolgte bei dieser und mancher ähnlichen Composition gar keine selbständige künstlerische Absicht; er wollte dem Gedichte, das ihn sympathisch berührte, nur so viel Musik mitgeben, daß es gesungen werden kann.

Das war im allgemeinen der bescheidene Standpunkt der Lieder-Composition bis zu Schuberts Auftreten. In seiner geradezu entwaffnenden Anspruchslosigkeit steht uns das „Blümchen Wunderhold“ immer noch höher als der pathetische „Seufzer eines Ungeliebten“, dessen Bekanntschaft viele Musikfreunde wohl erst Herrn Walter verdanken. Das jammernde Zöpfchen, das uns schon aus dem Titel entgegennickt, wächst noch erheblich im Verlaufe des Gedichtes selbst. Wenn heute ein Componist die Anfangsworte „Hast du nicht Liebe zugemessen dem Leben jeder Creatur?“ mit einem tragischen C-moll-Recitativ einführen und hierauf in einem höchst empfindsamen Andantino die unglaublichen Worte singen wollte: „Wo lebte wohl in Forst und Hürde — Und wo in Luft und Meer ein Thier — Das nimmermehr geliebet würde? — Geliebt wird alles, außer mir“ — man würde eine ironische Absicht vermuthen. Allein der Inhalt des Gedichtes sprach wie eine Beichte die eigensten Gefühle des vereinsamten Beethoven aus, und so besitzen wir in dieser (von ihm selbst niemals veröffentlichten) Composition wenigstens ein bedeutsames Tagebuchblatt. Um dem so tragisch anhebenden Drama wenigstens einen „guten Ausgang“ zu geben, fügte Beethoven ein ungemein vergnügtes Allegretto im Zweiviertel-Tact an („Gegenliebe“), dessen Thema er viele Jahre später in seine Chor-Phantasie (op. 80) aufnahm. Ungleich tiefer und wärmer klingt das kurze, anspruchslose Lied „Wonne der Wehmuth“ — freilich ein Goethesches Gedicht. Kennten wir nicht die geringfügige Rolle, welche in Beethovens Schaffen dem Liede zufiel, wir müßten verwundert fragen, warum Beethoven aus dem reichen Poesienschatz seines Goethe nicht viel, viel mehr componirt habe. Schubert hat nicht weniger als dreißig Goethesche Gedichte, welche sämmtlich Beethoven bekannt sein mußten, mit seinen Melodien geschmückt. Sie sind lange nicht alle so verbreitet, wie sie verdienten; manche, wie die beiden

„Suleika“, waren, ehe sie noch selbst recht bekannt geworden, bereits von der Mendelssohnschen Composition verdrängt. Herr Walter war auch diesmal das Muster aller Liedersänger und der Neid aller Concertgeber. Klingt es nicht wie ein Wunder, daß er mit dem schlichtesten aller Strophenlieder, dem „Blümchen Wunderhold“, Furore machte?

In Walters folgendem „Liedercyklus“ waren uns blos zwei Lieder von A. Dvorak neu, das erste und vierte aus dessen kürzlich erschienenen „Zigeuner-Melodien“. Die Lieder sind interessant und eigenartig, fast zu sehr, möchten wir sagen, da das scharfe, stechende Gewürz seltsamster Harmonien und Melismen sie stärker durchdringt, als es einfachen Volksliedern ansteht. Der exotische Reiz dieser Gesänge wirkte enthusiasmirend auf die Hörer; dennoch möchten wir keinem Sänger dazu rathen, der nicht Walters bezauberndes Mezzavoce und dazu sein seltenes Zartgefühl besitzt. Eine derb zugreifende Stimme kann Dvoraks Zigeuner-Melodien leicht in Caricaturen verwandeln. Die lange Reihe der Solonummern durchbrachen an diesem Abend zum erstenmal zwei Duette: „Unter'm Fenster“ von Schumann und „So laßt uns wandern“ von Brahms. Herr Walter sang die beiden entzückend frischen Compositionen mit einer der Öffentlichkeit nicht angehörenden jungen Dame, über welche mir ein Urtheil sehr schwer gemacht ist. Nicht, als ob ich nichts von ihr zu sagen wüßte; im Gegentheil, viel und Gutes, nur nicht für die Zeitung. Die Namen aller Sängerinnen, die ich in meinem kritischen Beruf zu besprechen hatte, füllen, wie der freundliche Leser weiß, ein langes Register, und sie erschöpfen alle nur denkbaren Variationen von Stimme, Schule, Ausdruck und Erscheinung, daß ich kaum glaubte, je noch etwas mir absolut Neues und Unerlebtes in diesem Fach unter die Feder zu bekommen. Und trotzdem kam es so, denn zum erstenmale in meinem Leben habe ich heute über eine Sängerin zu referiren, die meine Frau ist.

Sie zu tadeln wäre unaufrichtig und ungerecht, sie zu loben unschicklich. Es bleibt mir nur die Rolle der Cordelia: „Lieben und Schweigen".

Nicht unerwähnt bleibe das Concert, das Fräulein Rosa Papier mit überaus günstigem Erfolge gegeben hat. Die junge Sängerin hat die erfreulichste Anerkennung gefunden und sich rasch einen Namen gemacht. An der Anerkennung haben wir nichts zu mäkeln, aber ein klein wenig an dem Namen. Wie wäre es, wenn Fräulein Papier sich entschlösse, eines seiner beiden P mit einem andern Consonanten zu vertauschen? Wir begreifen vollkommen die Empfindlichkeit jedes Menschen in Bezug auf den eigenen Namen, der uns ja nichts Äußerliches, nichts Gleichgiltiges, sondern wie die eigene Haut angewachsen ist und wie diese gegen neckenden Angriff sich wehrt. Fühlte doch selbst Goethe sich verletzt von dem Herderschen Epigramm, das seinen Namen „von Göttern, von Gothen oder vom Kothe" abzuleiten versuchte. Allein ebenso unbestritten und unbegreiflich ist die andere Thatsache, daß das Fremdartige oder Sonderbare eines Familien-Namens gerade dem Träger desselben, der ja mit und in ihm aufwuchs, nicht zum Bewußtsein kommt. Ein geistvoller Schriftsteller und mir lieber Freund, Emil Kuh, stutzte bei meiner bescheidenen Frage, ob er nicht für die Gedichtsammlung, mit der er eben in die Öffentlichkeit trat, seinen Namen etwas umändern wolle? Er fand nichts Poesiewidriges, nichts Unlyrisches in dem Namen Kuh, den übrigens schon ein Poet des vorigen Jahrhunderts nicht unrühmlich getragen. Auf der Bühne giebt ein seltsamer Name viel mehr zu bedenken, als auf einem Buche; denkt doch jeder Schauspieler und Sänger ans Gerufenwerden und ob dann in seinem Namen nicht vielleicht etwas den Enthusiasmus Abkühlendes liege. Das begriff Emil Kuh sogleich, als seine Gattin die Opernbühne betrat; sie that dies auf seinen eigenen Wunsch unter wohlklingendem italienischen Namen. Ein hier

geschätzter seiner Charakter-Darsteller, der von Haus aus Feuer hieß, änderte als Schauspieler seinen Namen, da er nicht wünschen konnte, daß im Falle des ersehnten Hervorrufes das ganze Publikum aus Angst, zu verbrennen, zu den Thüren hinausdränge. Ohne Todesangst wird es nun freilich abgehen, aber vielleicht nicht ganz ohne Heiterkeit, wenn erst einige, dann immer zahlreichere Stimmen im Parterre laut nach „Papier!" rufen. Unsere jugendliche Sängerin braucht, wie gesagt, nur einen Buchstaben zu ändern; der Wohlklang ihrer Stimme wird darunter nicht leiden, der ihres Namens sicherlich gewinnen.



1882.

Orchesterconcerte.

Fr. Cowen: Symphonie. — A. Dvorak: „Legenden“. — Beethoven: Adagio aus op. 97, orchestrirt von Liszt. — Ole Olsen: „Asgaardsreien“ und „Erich XIV.“.

Cantaten.

Brahms: „Nänie“. — Haydn: „Jahreszeiten“.

Kammermusik.

Quartette von Mozart. — Septett von Beethoven. — Sextett von Brahms. — Sonate von Grädener.

Virtuosen.

H. von Bülow (Brahms-Abend). — F. Ondricek. — Orgelconcerte.





Orchesterconcerte.

Es geschieht nicht häufig, daß Engländer Symphonien componiren, und noch seltener, daß sie es mit Erfolg thun. Solche Seltenheit führte uns Hanns Richter im letzten Philharmonischen Concerte vor: die Symphonie und den Engländer dazu. Letzterer heißt Frederick Cowen und ist ein wohlgebildeter, feiner Gentleman von dreißig Jahren. Er hat den wichtigsten Theil seiner musikalischen Studien in Deutschland gemacht; hier gewann er Styl und Form seiner Symphonie, von einem Aufenthalte in Norwegen die poetische Anregung dazu. Seine „Skandinavische Symphonie“ ist ein groß angelegtes und bis ins feinste Detail fleißig ausgeführtes Werk, das von Talent und tüchtigen Studien zeugt. Cowen, längst kein Anfänger mehr, hat sich alles Technische seiner Kunst eigen, insbesondere das moderne Orchester unterthänig gemacht. In seiner neuesten Composition — der einzigen, die wir von ihm kennen — ist er mehr Poet und Landschaftsmaler, als selbständig erfindungsreicher Musiker, daher auch der thematische Gehalt und die contrapunktische Kunst sich darin minder geltend machen, als das effectvolle Colorit. Von den vier Sätzen der Symphonie gewährt der erste — ein pathetisches C-moll-Allegro — die reinste Befriedigung; er ist am meisten musikalisch gedacht und hat zwei prägnante, glücklich con-

trastirende Themen; das zweite (Gesangsthema) mit jener charakteristisch in die Molltonart herabsinkenden Schlußformel, die wir aus schwedischen Volksliedern oder doch aus der großen Scene der Ophelia bei Ambroise Thomas kennen. Der zweite Satz, ein schwärmerisches Andante in Es-dur, macht kein Hehl daraus, daß es der poetischen Stimmung und Landschaftsmalerei die Herrschaft einräume über die rein musikalische Entwicklung. Um den Eindruck einer „norwegischen Sommernacht" wiederzugeben, greift der Componist sogar zu dem theatralischen Mittel, das Hornquartett in weit entferntem Versteck hinter die Scene zu postiren; in die geheimnißvoll herüberdringenden Fanfaren mischen sich träumerische Harfen-Arpeggien. Das Alles ist hübsch gemacht. Das Scherzo mahnt mit seinem rasch dahinhuschenden Thema der gedämpften Geigen an Mendelssohnsche Elfenmusik, in den Instrumental-Effecten (worunter fortgesetzte leise Triangelschläge) an die „Fee Mab" von Berlioz. Musikalisch geringhaltig, erzielt das Scherzo doch eine gewisse äußerliche Wirkung. Der letzte Satz, welcher Themen der früheren wieder vorführt, ist weitaus der unbedeutendste, leider zugleich der längste und lärmendste. Hier wird der Componist monoton durch unablässige Wiederholung derselben Figur und sucht uns und sich selber über die dürftige Erfindung durch großes Getöse zu täuschen.

Lebhaften Anklang fanden drei „Legenden" von Anton Dvorak. Die Legenden, zehn an der Zahl, sind ursprünglich als vierhändige Clavierstücke (op. 59) erschienen und erst später vom Componisten orchestrirt. Sie gehören zu den reizendsten Clavierstücken, die seit Schumann componirt sind; wer die drei schönsten zur Aufführung bestimmen soll, dem mag die Wahl schwer genug fallen. Die Philharmoniker hatten Nr. 2 (G-dur), Nr. 5 (As-dur) und Nr. 6 (Cis-moll) herausgenommen und spielten alle drei mit vollendeter Delicatesse

und Klangschönheit. Die Instrumentirung ist blühend, charakteristisch, von reinstem Wohllaut. Dvorak hat hier die schönsten Farben gewählt und gemischt, vielleicht nur zu viele Farben. Die „Legenden“ sind kleine in sich abgeschlossene Bildchen, als solche scheinen sie mir gemüthvoller und beredter in ihrem alten, schlichten Rahmen, als in dem farbenprächtigen Orchesterschmuck. Die nachstehenden Bemerkungen halten sich deshalb zunächst an die Originalform. Die Bezeichnung „Legenden“ rechtfertigt ein gewisser erzählender, episch maßhaltender Ton, welcher die ganze Reihe charakteristisch durchzieht, bald zu geheimnißvollem Flüstern gedämpft, bald zu lebhafter Schilderung sich erhebend. Was da erzählt wird, kann freilich niemand sagen; doch fühlt man, daß das Wunderbare, Märchenhafte dabei eine Hauptrolle spielt. Dvorak ist zu sehr echter Musiker, um mit Notenköpfen malen zu wollen; er bindet die Phantasie des Hörers an kein poetisches Programm, er verschmäht sogar (zu unserer unverhohlenen Befriedigung) einzelne Überschriften. Gewiß würde ein mit Heines „Klangbildertalent“ begnadeter Poet die schönsten Geschichten heraushören. Für uns haben dergleichen Deutungen keinen reellen Werth, wir halten uns an die Musik selbst, und diese quillt in den „Legenden“ aus krystallener Tiefe, erquickend und reichlich. Was ist's, das in Dvoraks Musik uns gleich so sympathisch anzieht und mit weicher, warmer Hand festhält? Ihre Unmittelbarkeit und gesunde Frische. „Froh wird man bei ihm,“ um ein einfaches und doch treffendes Wort anzuwenden, womit Fr. Vischer den Novellisten Gottfried Keller charakterisirt. Die Unmittelbarkeit dieser Melodien strömt uns Lebensgefühl ins Herz. In Dvoraks köstlichen „Liedern aus Mähren“ (zweistimmig), in seinen „Slavischen Tänzen“, der As-dur-Rhapsodie, dem Sextett für Streichinstrumente fühlten wir schon diese eigenthümliche würzige frische Luft wehen; sie dünkte uns vielleicht nur zu stark durchdrungen von dem exotischen Dufte czechischer Flora. Dvorak,

der stets nur unter Slaven gelebt, ein Sohn des Volkes im Volke, hat sich mit dem Geiste slavischer National-Melodien so innig erfüllt, daß man besorgen durfte, er möchte diesem bestrickenden, aber einseitigen Reize sich allzusehr gefangen geben. Seine „Legenden" zeigen, daß Dvorak der nationalen Anklänge nicht bedarf, um eigenthümlich Schönes zu schaffen; er spricht darin die Sprache Schumanns und Brahms'. An Schumanns „Klänge aus Osten" erinnert nach Form und Stimmung manche der Legenden; vielleicht haben jene Schumannschen Charakterstücke Anregung dazu gegeben, sowie Brahms' köstliche „Ungarische" zu den „Slavischen Tänzen". (Für die Popularität der Brahmsschen Compositionen findet sich, beiläufig gesagt, ein merkwürdiger Beleg in Daudets Roman „**Les Rois en exil**", wo in der Schilderung eines Pariser Ballfestes beim Duc de Rosen die Tänzer und Tänzerinnen sich in verzücktem Wirbel drehen „bei den magischen Klängen eines Walzers von Brahms.") In den früheren, insbesondere den größeren Werken von Dvorak störten uns mitunter ermüdende Wiederholungen, nachlässig bequeme Durchführungssätze, leere Strecken, die nur Lückenbüßerdienst verrichteten, nach welchen freilich immer wieder etwas bestechend Schönes, ein unerwarteter glücklicher Einfall auftauchte. Dergleichen ernüchternden, abspannenden Partien begegnet man nirgends in den „Legenden". Hier könnten wir nicht das Mindeste hinzu- oder wegwünschen; überall ist die Form aufs schönste erfüllt und abgerundet. Dvoraks Motive sind meistens kurz, aber prägnant und glücklich erfunden; sie erscheinen bei jeder Wiederkehr neu, in wechselnder Beleuchtung. Nur ein Meister harmonischer und contrapunktischer Kunst konnte diese Legenden schreiben, so wenig kunstvoll und gelehrt sie auf den ersten Blick aussehen. Eben darin, in ihrer Unauffälligkeit, liegt der größte Reiz dieser Kunst bei Dvorak; er verfährt damit eher heimlich, verschämt, als prahlend und aufdringlich. An der kräftigen Gedrungen-

heit seines Satzes merken wir, daß der Componist eine strenge Schule hinter sich hat; er macht uns diese Schule nicht vor. Alle harmonische Blüthenfülle, alles contrapunktische Geranke entspringt bei ihm unmittelbar und natürlich aus der musikalischen Idee. Wie er uns nicht durch die Mysterien gelehrter Kunststücke blenden will, so verschmäht er auch die weltschmerzlichen Mienen und den interessanten selbstmörderischen Wurf, worin sich junge Componisten so ungemein gefallen. Dvorak sagt uns die lieblichsten, sinnreichsten Dinge so schlicht, als ob sich das alles von selbst verstünde — der echte Poet. Leicht entgehe ich der Versuchung, dem Leser ein Bild von den einzelnen „Legenden" zu geben. Musik läßt sich wohl im allgemeinen charakterisiren, im einzelnen aber nicht nacherzählen. Sollte ich meine besonderen Lieblinge nennen, so wären es zunächst die erste und zweite Legende mit ihren seelenvoll singenden Mittelsätzen, dann die vierte in C-dur, deren markiges, fast schroffes Thema im Verlaufe immer neue Blüthen und Früchte ansetzt, ferner die fünfte mit dem wundervoll rückkehrenden zarten Refrain, endlich die letzte Legende mit ihren prachtvoll modulirenden Steigerungen. Vielleicht ist sie die schönste von diesen zehn Legenden, vielleicht ists eine andere; darüber wird es verschiedene Meinungen geben innerhalb der einen allgemeinen: daß sie alle schön sind.

Ein anderes Stück, uns allen lieb und werth, befremdete durch das neue Kleid, in welchem es zum ersten Male uns entgegentrat: das Adagio aus Beethovens B-dur-Trio, op. 97, für ganzes Orchester bearbeitet von Liszt. Ein reiches, prachtvolles Gewand, wie nur Liszt eines zu schneidern und aufzuputzen versteht — aber das alte Beethovensche sitzt in seiner Einfachheit schöner und passender. Ja, die Beethovensche Instrumentirung dieses Adagios — Clavier, Violine und Cello — ist mehr als ein bloßes Kleid, es ist die eigenste Haut dieses zarten Leibes, die ihm nicht herabgezogen werden kann

ohne schwere Beschädigung. Gerade in dieser und keiner andern Tonfarbe hat Beethoven das herrliche Stück gedacht, aus dem innersten Wesen der drei Instrumente heraus es geschaffen. Mit einem Worte: ein Clavier-Trio eignet sich nicht für ganzes Orchester. Handelt es sich obendrein um ein Trio, in welchem das Zusammenwirken und Contrastiren der genannten drei Instrumente in geradezu idealer Vollkommenheit erscheint, so können wir in einer prunkvollen Orchestrirung desselben keinen musikalischen Gewinn erblicken. Ein Anderes ist die Lisztsche Instrumentirung der bekannten Schubertschen Märsche. Hier hat Liszt eine einfache, fast dürftige Clavierskizze zu einem farbenglühenden Bilde ausgeführt. Auf Marsch und Tanz hat das Orchester ein Anrecht von Haus aus. Nur ein Pedant könnte Schuberts Märsche gegen Liszt, Webers „Aufforderung zum Tanze“ gegen Berlioz „vertheidigen“ wollen, anstatt diesen beiden Orchester-Virtuosen zu danken. Die Lisztsche Orchestrirung der Schubertschen Märsche konnten wir nie ohne Entzücken hören, nie ohne Bewunderung besprechen. An das Beethovensche Trio hat Liszt nicht weniger Sorgfalt und musikalischen Esprit gewendet, aber hier war dafür nicht die rechte, kaum die erlaubte Stelle. Eine ernste Kritik, meinen wir, muß um so entschiedener gegen dergleichen protestiren, als solche unmotivirte Orchestrationen und Ueberarbeitungen heute förmlich Mode werden. Je spärlicher unseren Componisten die eigenen Gedanken zufließen, desto emsiger betreiben sie den Aufputz der fremden. Daß Liszt in dieser Kunstfertigkeit Meister ist und einen Geistreichthum darin entfaltet, von dem andere Praktiker keine Idee haben, beweist auch seine Instrumentirung des Beethovenschen Andante. Er ist ein schwacher Zeichner, aber ein glänzender Colorist, und wenn man sich über die principiellen Bedenken hinwegsetzen kann, wird man ihm auch hier einen feinen Ohrenschmaus verdanken. Wie gleich anfangs das Thema zuerst in dem tiefen Goldglanz

der Waldhorntöne (dazu der Clarinetten und Fagotte) auftaucht, dann in das hellere und schärfere Licht der Geigen und Flöten rückt, ist von lieblichster Wirkung. Die erste (Triolen-) Variation ist zwei Flöten zugetheilt; das neckische Sechzehntel-Motiv der zweiten Variationen fliegt dann wie ein Ball zwischen dem Fagott und der Clarinette hin und her — und so geht es in pikanter Abwechslung weiter, wohlgemerkt ohne Posaunen und Pauken.

Nachdem der treffliche Violinvirtuose Arnold Rosé zwei Bravourstücke von M. Hauser und Wieniawsky zum Besten gegeben, wurden wir schließlich von einem schwedischen Componisten, Herrn Ole Olsen, mit einer symphonischen Dichtung zum besten gehalten. Dieses nach Lisztschem Recept verfertigte Orchester-Drama ist „Asgaardsreien" betitelt und wird durch nachstehendes, glücklicherweise jedem Zuhörer eingehändigtes Programm explicirt: „Asgaardsreien ist eine vom Gotte Donner geführte wilde Schaar, die zu aller Zeit durch die Wolken braust, um auf der Wahlstatt die Kämpfer aufzusuchen, welche von ihr in die Luft emporgehoben und dann in jäher Flucht mit fortgeführt werden. In eine Bauernhochzeit drängen sich zwei verschmähte Liebhaber ein; der Bräutigam wird angefallen, und während die Weiber um göttlichen Beistand flehen, stürmt Asgaardsreien auf den Kampfplatz herein, hebt die Streitenden in die Lüfte und braust weiter, um neue Opfer zu suchen." Das Mißtrauen, welches uns solche musikalische Gebrauchsanweisungen sofort einflößen, wurde durch die Composition des Herrn Ole Olsen gewissenhaft gerechtfertigt. Es kam alles genau so, wie wir es, das Programm lesend, im Geiste vorausgehört hatten. Der Asgaardsreien rast mit türkischer Musik, wüthenden Posaunenstößen und Paukenwirbel heran, wälzt sich eine geraume Weile in grellen Dissonanzen und denkt lange nicht daran „sich andere Opfer" als uns zu suchen. Da kommt die „Bauernhochzeit", ganz wie wir ver-

muthet, auf einem gemüthlichen Sechsachtel-Tact aus der Opera Comique hereingehüpft. Die Clarinette blöckt ein schafsmäßig idyllisches Solo — dann duelliren sich die Nebenbuhler auf Posaunen und Fagotte, bis wieder der unvermeidliche Asgaardsreien mit erhöhtem Spectakel sich einmengt und ein Getöse vollführt, daß alle Fenster des Musikvereinssaales erzittern und die berühmten Tondichter-Statuen an der Hauptfaçade in ganz neuen Gliederverrenkungen zucken. Das Ganze macht weniger den Eindruck einer „symphonischen Dichtung“, als einer gespreizten Balletmusik, allenfalls eines wüsten Indianer-Ballets mit ellenhohen Luftsprüngen und geschwungenen Beilen. Der Componist, ein hellblonder, rosiger, rundlicher Gentleman, tanzte selber beim Dirigiren wie besessen vor dem wackelnden Pulte und schwenkte sein Beil, will sagen seinen Tactstab, so wüthend in den Lüften, daß die zunächst sitzenden Zuhörer bei jedem Forte ängstlich niederduckten. Herr Ole Olsen ging bei seiner Composition von einem doppelt schweren Irrthume aus: fürs erste, daß reine Instrumental-Musik einen bestimmten realen Vorgang darstellen könne; sodann, daß eine an sich mittelmäßige oder widerwärtige Musik uns dadurch schön und bedeutend werde, daß man uns vorsagt, sie bedeute den Asgaardreien oder sonst eine erbauliche Historie. Ob Herr Ole Olsen trotz dieses Irrthums, gleichsam hinter dem Rücken seines poetischen Programmes, musikalisches Talent gezeigt? Es ist möglich. Wir konnten es aus dem großen Lärm nicht heraushören.

Wenige Tage später überraschte uns eine Concert-Ouvertüre, „König Erich XIV.“, componirt und dirigirt von demselben Herrn Ole Olsen. Ich bekenne meine geringe Vertrautheit mit den zahlreichen Erichs, von denen Schweden das Glück hatte, gut und schlecht regiert zu werden. Da mir jedoch aus Herrn Ole Olsens symphonischer Dichtung „Aasgardsreien“ die wunderthätige Macht dieses Componisten, alles Mögliche durch

Instrumente auszudrücken, unvergeßlich geblieben, so begab ich mich, ohne vorher eine Geschichte Schwedens nachzuschlagen, vertrauensvoll ins Concert. Olsens Ouvertüre konnte mich ja über den Charakter und die Schicksale dieses vierzehnten Erich unmöglich im Zweifel lassen. Der Anfang schien eine milde Regierung anzudeuten, sogar, den schwärmerischen Violoncellklängen zufolge, mit stark sentimentalem Beischmacke. Plötzlich aber, während das Streichquartett noch die weisesten Gesetze beräth, verkünden die Blechinstrumente die blutigsten Grausamkeiten des Königs. Erich XIV. ergeht sich längere Zeit in wahrhaft scandalöser Tobsucht und scheint eben auf der Höhe menschenmöglichen Spectakels angelangt zu sein, als plötzlich — ein idyllisches Schalmeien-Solo ertönt. Wahrscheinlich ist Erich in ein Schaf verwandelt worden. Dieser friedliche Zustand dauert aber nicht lange; ein wüstes Getöse aller Lärminstrumente bricht wieder los, heulend rennen die kläglichsten Dissonanzen durcheinander — kein Zweifel, das Schaf wird geschlachtet. Die ganze Tragik dieser Historie kann allerdings nur empfinden, wer Herrn Ole Olsen dabei dirigiren sieht und beobachtet, wie er mit dem Tactstock wüthend um sich haut, als wollte er alle Feinde Schwedens eigenhändig niedermachen. Wir hoffen, daß mit dem Ende der Concertsaison auch diese skandinavischen Prüfungen für uns ein Ende erreicht haben.

Ein neues Werk von Brahms ist: Schillers „Nänie" für Chor und Orchester. Vor zwei Jahren hörten wir im Gesellschafts-Concert auf dieselben Worte eine Composition von Hermann Götz, deren warme Empfindung um so rührender wirkte, als eine unwillkürliche Beziehung des Trauerchores auf das frühe Ende des begabten Tondichters sich aufdrängte. Diesmal, in Brahms' Chorwerk, liegt eine bestimmte Beziehung des Schillerschen Trauergedichtes vor: die Klage „Alles Schöne muß sterben" gilt dem in voller Manneskraft

hingerafften genialen Maler Anselm Feuerbach, der durch seine Wiener Thätigkeit dem Componisten auch persönlich nahegerückt war. Brahms' „Nänie" ist eine musikalische Todtenfeier für Anselm Feuerbach, wie dies auch die Dedication an die Mutter Feuerbachs verräth. Von dieser ausgezeichneten Frau ging die Veröffentlichung des merkwürdigen Büchleins: „Ein Vermächtniß von Anselm Feuerbach" (1882) aus, das auch diejenigen, welche den Werken Feuerbachs fremd oder unbewegt gegenüberstehen sollten, für den trefflichen, durchaus idealen Menschen gewinnen muß. Das Fragment einer Selbstbiographie, die Briefe an seine Mutter, endlich der Anhang von geistvollen Aphorismen Feuerbachs bilden in Wahrheit ein werthvolles Vermächtniß. Maler pflegen aufrichtige, warmherzige Musikfreunde zu sein, meistens ohne selbst ein Instrument zu spielen; die Kunstgeschichte dürfte wenig Beispiele vom Gegentheile anführen; im Bereiche meiner persönlichen Erfahrung finde ich gar keins. Auch in dem „Vermächtniß" verrieth mehr als eine Stelle Feuerbachs Liebe zur Musik. Eine Privat-Aufführung des Gluckschen „Orpheus" begeistert ihn zu seinem Bilde gleichen Namens; eines seiner letzten venetianischen Gemälde, sein bestes, wie er meint, heißt „Das Concert"; von seinem großen Dante-Bilde schreibt er, „es wird wie ein Andante von Mozart sein." Doch war es weniger diese Musikliebe, als vielmehr die Ähnlichkeit in der ganzen Kunstanschauung, was Feuerbach mit Brahms in Freundschaft und Seelenverwandtschaft verband; dieselbe unerschütterliche Richtung auf das Große, Erhabene und Ideale, die oft bis zur herben Strenge und Abgeschlossenheit führte. Man könnte auf Brahms' größere Tondichtungen den schönen Ausspruch wenden, den Feuerbach über sein Bild „Poesie" thut: „Es ist kein Bild nach der Mode; es ist streng und schmucklos. Ich erwarte kein Verständniß dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer sich die Mühe nimmt, es lange

anzusehen, den wird etwas daraus anwehen, als ob das Bild kein Bild aus unserer Zeit sei." Dieser strenge, edle und reine Geist durchzieht auch die „Nänie", die Brahms dem Andenken Feuerbachs gewidmet. Wie verlockend und gefährlich zugleich Schillers gedankenschweres, bilderreiches Gedicht für den Tondichter sei, wurde bereits gelegentlich der Götzschen Composition hervorgehoben. Diese mag gegen das tiefere und kunstvollere Werk von Brahms im Vortheile sein durch gefälligere Melodik und reichliche Abwechslung. Brahms verzichtet auf letztere und hält seinen Trauerchor in einem abgeschlossenen Satze von wehmüthiger Feierlichkeit zusammen. Nach einer sanften Instrumental-Einleitung, in welcher die Oboë klagend das Wort führt, setzen die Soprane allein mit dem ersten Vers ein, die drei anderen Stimmen folgen canonisch. In feierlicher Majestät erhebt sich der Mittelsatz in Fis-dur: „Aber sie steigt aus dem Meere", in rührendster Einfachheit senkt sich die Klage zu der Pianissimo-Stelle: „daß das Vollkommene stirbt." Es ist ein sinniger Zug, daß Brahms das letzte Wort nicht dem „Gemeinen, das klanglos zum Orcus hinabgeht", beläßt, sondern mit dem vorletzten Verse schließt „Ein Klagelied zu sein im Mund' der Geliebten ist herrlich — herrlich!" Die Musik nimmt hier den Anfangs- und Hauptsatz in D-dur (Sechsviertel-Tact) wieder auf, das Ganze zu harmonischem Ring abrundend. Das Werk, das übrigens einen viel feineren, weihevolleren Vortrag zuläßt und eine correctere Orchesterbegleitung verlangt, fand eine ziemlich kühle Aufnahme. Novitäten von so tiefem Ernst und kunstvoller Ausführung haben fast immer einen Kampf zu bestehen mit der Bequemlichkeit des Publikums; zum Siege führt dieser Kampf erst bei späteren Wiederholungen.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" brachte die „Jahreszeiten" von Haydn zur Aufführung. Man sieht das schöne Werk immer gerne wiederkehren, fast wie die Jahreszeiten in

der Natur, von denen es sich unter anderm dadurch unterscheidet, daß in Haydns Musik nicht Frühling und Sommer, sondern Herbst und Winter am üppigsten blühen. Hat man die Jahreszeiten längere Zeit nicht gehört, so staunt man über die gesunde Genialität dieser Musik. Ihre Kraft gipfelt in der Schilderung der Jagd und des Winzerfestes, — Prachtstücke von ganz moderner Färbung, welche den merkwürdigen Einfluß des jungen Mozart auf den alten Haydn verkünden. Haydns „Jahreszeiten“ möchte ich ob ihres abwechslungsreicheren Textes, wie ob ihrer frischeren, blühenderen Musik der „Schöpfung“ noch vorziehen. Der Unterschied zwischen beiden Cantaten ließe sich mit einem Worte bezeichnen: In der „Schöpfung“ singen Engel, in den „Jahreszeiten“ Menschen. Und Vater Haydn war zeitlebens mehr auf der Erde zu Hause, als im Himmel. Darum klingt auch das Schöpfungswerk ganz in der Freude der ersten Menschen aus; zur Erhabenheit bringt er es selten; wir verlieren trotz des Schlußchors den Schöpfer über dem Mitgefühl am Geschöpfe aus den Augen. Das ist aber nicht Haydns Fehler, sondern seine Eigenthümlichkeit. Und dieser in der „Schöpfung“ nicht immer berechtigten Eigenthümlichkeit konnte er in keinem zweiten Werke sich so voll und rein hingeben, wie in seinen „Jahreszeiten.“

Kammermusik.

Die Woche gehörte zumeist Mozart. Unsere Musiker erinnerten sich des lange vernachlässigten Meisters plötzlich mit besonderem Eifer. Das erste Schönheitsgesetz, „Maßhalten“, lehrt uns niemand eindringlicher als Mozart, und wir sollen die Lehre beherzigen, selbst wo sie gegen ihn selbst sich zuzuspitzen scheint. Herr Direktor Hellmesberger war offenbar anderer Meinung, als er jüngst drei Mozartsche Kammermusiken nach

einander spielen ließ. Man mag das Pietät nennen, eine vernünftige und fruchtbare Pietät ist es kaum. Wen entzückt nicht die holde Anmuth, der spiegelhell gleitende Fluß eines Mozartschen Quartetts? Aber nach demselben verlangt unser an Beethoven gewöhntes Musikbedürfniß eine stärkere Strömung, ein bewegteres Stück modernen Lebens. Und umgekehrt: wie wohlthätig mild legt nach einem Quartett von Beethoven oder Brahms Mozartsche Musik sich uns um Herz und Sinne! Es ist ein kleines Lob: Mozart gewinnt durch jede Nachbarschaft, durch jede Zusammenstellung — nur dadurch nicht, daß man ihn als Quartett-Componisten ein ganzes Concert hindurch allein läßt. Am allerwenigsten darf man diese zart intimen Tongebilde, für welche eigentlich gar kein Saal klein genug ist, in einem Lokale wie der große Musikvereinssaal aufführen. Das heißt sie thatsächlich entkräften, sie zum Rufer in der Wüste zu machen. Ernste, wählerische Musikfreunde lieben die Kammermusik nur en petit comité und haben recht damit. Auch im Musikleben hat alles seine passende Zeit, seinen richtigen Ort, und daß die Wirkung eines Streichquartettes anderen Bedingungen unterliegt, als die einer großen Orchester- oder Chormusik, bedarf keiner Auseinandersetzung. Hellmesbergers Quartett im großen Musikvereinssaale erinnert unwillkürlich an unsere trefflichen Burgschauspieler, wenn sie ausnahmsweise im Hofoperntheater spielen. Sie sprechen da stärker und langsamer als im Burgtheater, strengen ihre Stimmen an, um deutlich und ausdrucksvoll zu bleiben, bis zu den letzten Bänken hin, von denen sie sich durch unermeßlichen Raum getrennt vorkommen. Ebenso konnte man bei der letzten Quartett-Production bemerken, daß Hellmesberger und seine Mitspieler die Farben stärker auftrugen, als im kleinen Saale, und da andauerndes Starkspielen in raschen Sätzen die Deutlichkeit der Figuren gefährdet, so muß dieses Plus an Kraft durch etwas mäßigeres Tempo gleichsam wieder neutra-

lisirt werden. Hector Berlioz sprach gerne von einem „musikalischen Fluidum", welches die Ursache der musikalischen Emotionen sei und welches über eine gewisse Distanz hinaus seine Wärme und Kraft verliert. In sehr großen Opern- und Concertsälen hört man zwar, aber man vibrirt nicht mehr. Um aber wirkliche musikalische „Emotionen" zu empfinden, müsse man selber mitvibriren mit den Stimmen und Instrumenten. Den fremden Gästen mochte der Unterschied vielleicht nicht auffallen in der letzten „großen" Quartett-Soiree — dem musikalischen Feinschmecker ging aber unstreitig etwas von dem eigenartigen Duft des Vortrages verloren, sowohl in dem B-dur-Sextett von Brahms, als in Beethovens Septett. Letzteres bewährt stets die gleiche Anziehungskraft, die gleiche Mißmuth verbannende, beglückende Wirkung auf die Hörer. Wie liebenswürdig in ihrem Frohsinn, wie kunstvoll und genial in ihrer Anspruchslosigkeit ist diese unverwüstliche Composition! Ein wahres musikalisches Immergrün, ein deutsches Arkadien. Keine von allen Beethovenschen Compositionen hat so viele Auflagen und so zahlreiche Arrangements erlebt, wie dieses Septett, das in seiner Unverwüstlichkeit die edle Popularität der Haydnschen „Schöpfung" und der Mozartschen „Zauberflöte" im kleinen wiederholt. In der modernen Kammermusik beginnt das B-dur-Sextett von Brahms eine analoge Stellung einzunehmen; es ist nicht die tiefsinnigste, aber die klarste und heiterste seiner Compositionen und jederzeit starker Wirkung sicher. Zwischen diesen beiden Grenzsäulen der Hellmesbergerschen Abschiedssoiree dehnte sich etwas umständlich eine Sonate für zwei Claviere von Hermann Grädener. Der erste Satz, markiger und plastischer als irgend etwas, das wir von Grädener kennen, müßte vortrefflich heißen, wenn er etwas früher schlösse. Nicht rechtzeitig aufhören können, ist eine ziemlich allgemeine, bedenkliche Eigenschaft unserer modernen Instrumental-Componisten; sie hören sich gerne noch lange reden, nachdem sie nichts Erhebliches

mehr zu sagen haben. Die Sonate erhält sich nicht auf gleicher Höhe; das Andante zerfließt in trübem Nebel und das Finale zeigt uns mehr den kenntnißreichen als den erfindungsreichen Componisten, mehr den „Setzer" als den „Sänger", um in der Terminologie früherer Jahrhunderte zu sprechen. Grädener und nur zu viele seiner tüchtigen Collegen verlieren die natürliche Frische in geistreichem Suchen und Grübeln. Wer nicht sucht, der findet.

Das neue Septett von Saint-Saëns interessirt durch die seltsame Zusammenstellung von Clavier, Streichquartett, Contrabaß und Trompete. Es ist schon eine Art escomptirter Erfolg, daß alles mit Spannung diesem Stücke entgegensieht. Eine Trompete in der Kammermusik, eine Trompete allein unter lauter Saiten-Instrumenten — das gleicht ja einem Veilchenbeet, aus dem eine einzelne Feuerlilie emporragt! Man kann es heute einem geistreichen Componisten nicht verargen, wenn er mit einer gewagten Neuerung die Aufmerksamkeit zu erregen sucht. Auf Classicität macht der Einfall Saint-Saëns' kaum Anspruch; er bleibt ein Experiment, ein Curiosum, aber ein interessantes und geschickt ausgeführtes. Die Verwendung einer Trompete in dieser Zusammenstellung legt einem Componisten von Geschmack große Discretion auf. Sie in helles Licht zu stellen, darum braucht ihm nicht bange zu sein, aber sie weislich in den Schatten zu drücken, ihren Feuerschein zu mildern und doch wirksam, gleichsam versteckt, durchleuchten zu lassen, das war nichts Leichtes. Saint-Saëns hat diese heikle Aufgabe nach Möglichkeit — denn ganz ist die Amalgamirung nicht zu erreichen — gut gelöst. Er erreicht dies insbesondere durch die häufige Verwendung der tieferen, waldhornartigen Töne der Trompete, welche dem Ensemble Fülle verleihen, ohne sich schmetternd vorzudrängen. Nur in wenigen Stellen ergreift die Trompete mit einem fanfarenartigen Motiv selbständig das Wort; darauf beruht der pikante Reiz der in das Finale

übergehenden „Gavotte“. Die Besorgniß mancher Musiker, es werde die Trompete, die ja mit ihren drei Pistons die ganze chromatische Scala sammt Trillern und Passagen aller Art hervorbringen kann, eine Virtuosen-Rolle spielen in dem Septett, etwa wie der erste Flügelhornist in einer Regimentsmusik, erwies sich als ganz unbegründet. Saint-Saëns behandelt die Trompete sehr einfach, ohne chromatische Gänge oder irgend welches Passagenwerk. Das Septett ist nicht lang und hält sich anspruchslos auf einem mittleren Niveau der Empfindung; gut vorgetragen, dürfte es überall gefällig wirken. Ob uns die Composition sehr interessiren würde, wenn keine Trompete dabei wäre, lassen wir unerörtert — Saint-Saëns hat sie eben nicht ohne Trompete geschrieben.

Virtuosen.

H. v. Bülow.

Gegenwärtig herrschen die Solo-Clavierconcerte, die Concerte des lieben Ich, das keinen Mitwirkenden neben sich duldet. Ehemals verlangte man von jedem richtigen Virtuosen, daß er mit Orchester concertire. Gegen diese früher allgemeine Forderung verwahren sich heute die Concertgeber schon aus materiellen Gründen; die Concerte sind durch ihre Häufigkeit weniger einträglich geworden und die Orchester-Begleitung viel kostspieliger. Interessant ist es, den Einfluß zu beobachten, den solch wechselnde Concertpraxis auf die Thätigkeit der Componisten nimmt. Mozart hat 37 Clavierconcerte mit Orchester componirt, Beethoven schrieb deren noch fünf, Hummel und Moscheles je sieben. Mit dem Anfange der vierziger Jahre nimmt die Zahl der regelmäßig mit Orchester concertirenden Clavier-Virtuosen immer mehr ab, sie werden allmählich zur Ausnahme und diese Wendung spiegelt sich sofort in den Musik-Katalogen; von Mendelssohn besitzen wir nur

zwei Clavierconcerte, von Chopin gleichfalls zwei, von Schumann nur eins. Dafür werden Clavier-Trios, Clavier-Quartette und -Quintette plötzlich zahlreicher und spielen eine wichtige Rolle; das Bedürfniß nach einer Art Ersatz für die fast verschwindenden großen Orchester-Concerte treibt jene leichter ausführbaren Formen begleiteter Claviermusik, in welcher moderne Tondichter ihr Bestes niederlegen, zu reichlicher Blüthe.

Besonderes Interesse erregte H. v. Bülow mit seinem „Vortrag Brahms'scher Compositionen". Der berühmte Pianist spielte nicht weniger als sechzehn — mitunter sehr umfangreiche — Clavierstücke von Brahms flott hinter einander. Für ernsthafte Zuhörer, denen Musik nicht blos Sache des Amüsements, sondern des Studiums ist, haben solche monographische Concerte, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, einen unzweifelhaften Werth. Wir wollen ja, wie in der Literatur, so auch in der Musik, nicht in bloßen Anthologien stecken bleiben, sondern zur Totalität eines Autors vordringen, den ganzen Mann kennen lernen. Läßt sich dieser auch nicht in einer Soiree erschöpfen, so trägt doch schon eine ansehnliche Reihe nacheinander gehörter Compositionen desselben ungemein zu seiner Erkenntniß bei, vollends wenn die Auswahl auf weniger bekannte Werke gerichtet ward. So hat uns Bülow kürzlich die fünf letzten Sonaten von Beethoven an einem Abend gespielt, und an einem folgenden lauter selten gehörte Original-Compositionen von Liszt. Wir sind damals nach dem Beethoven-Collegium ermüdet, aber herzlich dankbar von Bülow geschieden, nach der Liszt-Predigt noch weit ermüdeter und weniger dankbar. Die Gerechtigkeit fordert uns das Bekenntniß ab, daß auch der Brahms-Abend ein recht anstrengendes Vergnügen war. Freilich mußte es selbst kühlere Brahms-Freunde, als wir es sind, mächtig anlocken, eine Reihe seiner jugendlichen Sturm- und Drangstücke zu hören, die öffentlich sehr selten gespielt und für Unsereinen kaum spielbar sind. Allein wenn wir Brahms'

große Fis-moll-Sonate, dann seine Balladen, hierauf sein (gar nicht scherzhaftes) Es-moll-Scherzo und dergleichen nacheinander mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgt haben, so sehnen wir uns aus dieser düsteren Tonwildniß nach einem bischen Sonnenschein und Blumenduft und freundlichen Menschenstimmen. Das sind aber seltene und sehr flüchtige Gäste in Brahms' Claviermusik, insbesondere der früheren. Mit einem Worte, ein ausschließlicher Brahms-Clavier-Abend bietet zu stark gewürzte, schwer verdauliche Kost. Ja, wenn man die Clavierstücke mit Trios, Quartetten und Gesängen abwechseln ließe — da getrauten wir uns leicht, drei genußreiche Brahms-Abende für einen zusammenzustellen. Eigenthümlich und geistvoll, ohne Frage, bewegen sich die früheren Clavierstücke von Brahms doch vorherrschend in wilden, desperaten Stimmungen, in giftigen Dissonanzen, peinigenden Vorhälten und räthselhaften Rhythmen. Sie stechen, wo wir sie anfassen; wir freuen uns dabei hauptsächlich an dem Gedanken, daß aus so stachlicher bitterer Schale sich schließlich der süße Kern des B-dur-Sextetts, des G-moll-Trios u. s. w. gelöst hat. Die Haltung des Publikums blieb bewunderungswürdig den ganzen Abend hindurch, doch zeigte dasselbe bei verschiedenen Stücken eine merkwürdig verschiedene Physiognomie. Wie auffallend verwandelte sich das blos verstandesgemäße und respectvolle Interesse in lebhafte Freude, wenn ein helles, anmuthiges Bildchen, wie das H-moll-Capriccio aus op. 76, die Nebel sonnig durchbrach! Das war uns in erfreulichster Weise belehrend — wohlgemerkt: „uns", denn einem fertigen Meister wie Brahms, der nur schreibt, was und wie sein Inneres ihm dictirt, haben wir keine Belehrungen anzubieten. Aus Brahms' späterer Zeit spielte Bülow die geistvollen und tiefsinnigen, nur durch ihre Länge abspannenden vierundzwanzig Variationen über ein Händelsches Thema, von den neuesten Sachen die acht Clavierstücke op. 76 und die beiden Rhapsodien op. 79,

deren zweite in G-moll zu den genialsten Charakterstücken zählt. Der Componist selbst nimmt sie weit langsamer als Bülow, der dieses und manches andere Tempo ohne Frage übereilte, überhaupt an dem Abende nicht so rein und durchsichtig spielte, wie im vorigen Winter. Bei Künstlern von so exceptioneller Begabung und Reizbarkeit tritt zeitweilig eine nur zu begreifliche nervöse Abspannung ein.

Es war im Philharmonischen Concert, daß Herr Franz Ondricek zum erstenmale vor das Wiener Publikum trat und sofort alles entzückte. Er spielte Mendelssohns Concert, dieses so oft gehörte, noch immer unentbehrliche Stück, das jeden Violin-Virtuosen bei uns einführt, falls er nicht — das Beethovensche gewählt hat. Die manchmal vom überwundenen Standpunkt herabtönende Phrase, das Mendelssohnsche und das Beethovensche Concert könne heutzutage jeder anständige Geiger spielen, ist gar trügerisch; der bloßen Anständigkeit droht gerade hier große Gefahr. Seit lange durch alle großen Meister verwöhnt, können und wollen wir gerade diese beiden Concerte nur in vollendetem Vortrag willkommen heißen. Unter Ondriceks Bogen glänzte das Ganze und jeder einzelne Ton in fleckenloser Schönheit. Die Intonation dieses Geigers ist ausnahmslos sicher und rein, sein Ton süß und markig, seine Technik ebenso solid wie brillant. Der Zauber einer frischen, unverbrauchten Jugend weht wie Morgenluft aus seinem Spiele. In diesem Eindrucke erinnert uns Ondricek an seinen Landsmann Ferdinand Laub, der freilich gewaltiger, aber auch gewaltsamer war.

In Paganinis „Hexen-Variationen" führte Ondricek den schwindelnden Hörer an die Grenze des Möglichen in der Geigenbravour; eine Grenzlinie, die uns nicht mehr sympathisch ist. Kein Zweifel, daß Paganinis dämonische Persönlichkeit auch derlei groteske Kunststücke im Lichte der Genialität erscheinen ließ. Abgelöst von jener Wunder-Erscheinung bleiben

uns diese barock gehäuften Contraste, diese kindischen Flageolet-Spielereien und mit allen fünf Fingern der linken Hand herabgekrallten Pizzicatos so uninteressant als möglich. Höchst glaubwürdig klingt uns das Urtheil Spohrs, welches lautete: „In Paganinis Compositionen und seinem Vortrage fand ich eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Total-Eindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war." Liszts Enthusiasmus für Paganinische Compositionen ist uns begreiflich; Schumanns schon viel weniger. Mit technischer Vollendung vorgetragen, können wir dergleichen leiden, aber nicht lieben. Die Hauptsache bleibt für uns, daß alles, was Herr Ondricek vortrug, nicht blos technisch vollendet klang, sondern stets erfüllt von jugendlicher Kraft und Lebensfreude. Da war nicht ein verdrießlich gleichgiltiger Tact, und vor allem — nicht ein unreiner Ton den ganzen Abend hindurch.

Auch die Orgel wird Mode in unseren Concerten. An den beiden rühmlichst anerkannten Orgelvirtuosen Bruckner und Labor liegt es sicher nicht, sondern vermuthlich an einem Mangel in meiner musikalischen Natur, daß ich längeren Solovorträgen auf der Orgel nicht stand zu halten vermag. Für mich bleibt die Orgel das musikalische Organ der Kirche, des Gottesdienstes, und auch hier ein Instrument des Präludirens und Begleitens, das als selbständig auftretendes Concert-Instrument mich bald verwirrt und betäubt. Ferdinand Hiller, eingestandenermaßen kein Freund von Orgel-Productionen, hatte darüber manchen freundschaftlichen Streit mit Mendelssohn, der sich stets mit Wonne dem Orgelspiele hingab. Die Wonne ist mir sehr begreiflich, mit eigenen Händen und Füßen selbstherrlich die brausenden Wogen des Riesen-Instrumentes zu entfesseln und zu meistern. Aber Selbstspielen und Zuhören ist Zweierlei. Die erhabene „Königin der Instrumente" bleibt doch, rein

musikalisch angesehen, ein lebloses Instrument. Das rein Mechanische der Orgel, welche keine Nuancirung der Tonstärke und keinen Accent zuläßt, macht Orgelvorträge bald unerquicklich; in einem Concertsaale wie der unseres Musikvereins wirkt sogar die rein physische Gewalt des vollen Werkes, das brausende Durcheinander der Accorde, beunruhigend. Die Orgel wirkt im Concertsaale vorzüglich als Begleiterin großer Chormassen; ihr Zauber als concertirendes Solo-Instrument ist mir verschlossen, und den Einfall, Recitative statt mit Clavier und Cello mit gehaltenen, langauspfeifenden Orgel-Accorden zu begleiten, wie dies jüngst hier in der „Johannes-Passion" geschah, zähle ich zu den musikalischen Unglücksfällen.



1883.

Orchesterconcerte.

Brahms: Dritte Symphonie in F. — R. Volkmann: „Die Nacht." Liszt: „Mazeppa". — Mozart: Symphonie. — Beethoven: C-moll-Concert (Herr A. Friedheim). — Dvorak: Symphonie D-dur. — A. Bruckner: Symphonie. — Brahms: „Gesang der Parzen". — Raff: Orchestrirung der D-moll-Chaconne von Bach und Bearbeitungen überhaupt. — R. Wagners Vorspiel zu „Parsifal".

Geistliche Musik.

Gounod: „Die Erlösung".

Gesangvereine.

Brahms: „Rinaldo".

Kammermusik.

Brahms: F-dur-Quintett.

Virtuosen.

Marie Jaëll; A. Rendano; Sarasate; Pianistinnen. — Liedervorträge von G. Walter (Neue Lieder von Brahms und A. von Goldschmidt).





Orchesterconcerte.

Die noch ungedruckte Dritte Symphonie von Brahms. Ein wahres Fest — mehr noch für den entzückten Menschen und Musiker in uns, als für den Kritiker, der hinterher beschreiben soll, wie die neue Symphonie von Brahms aussieht und was alles schön daran ist. Nun gehört es weder zu den seltenen, noch zu den unerklärlichen Mißgeschicken, daß die Beredtsamkeit des Kritikers um so tiefer sinkt, je höher die des Componisten sich emporgeschwungen. Die Wortsprache ist nicht sowohl eine ärmere, als vielmehr gar keine Sprache der Musik gegenüber, da sie letztere nicht zu übersetzen vermag. Man fühlte das vielleicht weniger in früheren, genügsameren Zeiten. Liest man aber heute die besten Kritiken, die unmittelbar nach der ersten Aufführung von Beethovens Symphonien erschienen, und setzt sich im Geist an die Stelle der ersten Leser, so wird man gestehen müssen, zwar die Verkündigung einer großen und schönen Musik, aber keine bestimmte Vorstellung empfangen zu haben von der individuellen Physiognomie derselben. Erst nachdem Beethovens Symphonien allgemein verbreitet, somit spätere Beurtheiler im stande waren, an Bekanntes anzuknüpfen, im Leser Selbstgehörtes, Selbstempfundenes vorauszusetzen, gewannen wir reelle Belehrung durch die trefflichen Beethoven-Kritiken der

neueren Zeit. Die dritte Brahms'sche Symphonie in F-dur, welche soeben zum allerersten Male aufgeführt und noch nicht gedruckt ist — hat noch keine solche Brücke zwischen dem großen Publikum und der Kritik gebaut und verweist letztere hauptsächlich auf den Vergleich mit früheren bekannten Werken dieses Meisters.

Hofcapellmeister Hanns Richter hat jüngst in einem sinnigen Trinkspruche die neue Symphonie auf den Namen „Eroica" getauft. In der That, wenn man die erste Brahms'sche Symphonie in C-moll als „Pathetische" oder „Appassionata" die zweite in D als „Pastoral-Symphonie" bezeichnet, so darf füglich die neue F-dur-Symphonie von Brahms seine „Eroica" heißen. Völlig zutreffend ist das Schlagwort freilich nicht, denn nur der erste und der letzte Satz will uns „heroisch" anmuthen. In seiner C-moll-Symphonie stürzte sich Brahms schon mit den ersten dissonirenden Tacten in verzweifelnder Leidenschaftlichkeit in ein finsteres Faustisches Grübeln; das an den Schlußsatz von Beethovens „Neunter" anklingende Finale ändert mit seiner spät errungenen Versöhnung nichts an dem wesentlich pathetischen, ja pathologischen Charakter dieser Tondichtung, in welcher ein leidendes, krankhaft aufgeregtes Individuum sich ausspricht. Zu dieser ersten Symphonie bildet die Zweite in D-dur ein friedliches, fast pastorales Gegenstück; während dort der Donner des alten Beethoven nachgrollt, hören wir hier wie aus holder Ferne die Stimmen Mozarts und Haydns. Brahms' Dritte Symphonie ist thatsächlich wieder eine neue. Sie wiederholt weder das schmerzliche Schicksalslied der Ersten, noch die heitere Idylle der Zweiten; ihr Grundton ist selbstbewußte, thatenfrohe Kraft. Das Heroische darin hat keinen kriegerischen Beigeschmack, führt auch zu keinerlei tragischem Akte, wie der Trauermarsch in der „Eroica" einer ist. In ihrem musikalischen Charakter erinnert sie an die gesunde Vollkraft der zweiten Beethovenschen Periode, nirgends an die

Seltsamkeiten der letzten; zwischendurch zittert stellenweise das romantische Dämmerlicht Schumanns und Mendelssohns. Der erste Satz (F-dur, Allegro vivace 6/4) gehört zu dem Bedeutendsten und Vollkommensten, was wir von Brahms besitzen. Prachtvoll, wie nach zwei dröhnenden Kraft-Accorden der Bläser das kampflustige Thema der Violinen energisch aus der Höhe herabschießt, um sich alsbald in stolzen Linien wieder hoch aufzuschwingen. Der ganze Satz ist in glücklicher Stunde wie in einem Zug geschaffen. Sein zweites Motiv in As, zart und drängend zugleich, verschmilzt unvergleichlich mit dem Ganzen. Die Steigerung im Durchführungstheil bäumt sich zu gewaltiger Höhe und Kraft, weicht aber überraschenderweise gegen den Schluß einer allmählich beruhigten Stimmung, welche in sanfter Schönheit ausklingt. Die beiden mittleren Sätze bereiten dem Hörer keine gewaltigen Erschütterungen, sie laden ihn zu friedlichem Ausruhen. Weder ist der langsame Satz „zu Tode betrübt", noch der schnellere „himmelhoch jauchzend"; beide bewegen sich in gemächlichem Zeitmaß und auf einem mittleren Niveau der Empfindung, dem Zarten und Anmuthigen ruhige Entfaltung gönnend. Das „Andante con moto" (C-dur, 4/4) — ein sehr einfacher Wechselgesang der Bläser und der gleichsam den Refrain übernehmenden tieferen Streichinstrumente — könnte in einer der Brahmsschen Serenaden stehen. Der Satz ist kurz, ohne eigentliche Steigerung oder Entwickelung, überrascht aber in der Mitte durch eine Reihe zauberischer Harmonien, Klangwirkungen, die an das Wechselspiel leise anschlagender, verschieden gestimmter Glocken mahnen. Die Stelle des Scherzo vertritt ein flüchtig an Mendelssohn anklingendes Allegretto in C-moll (3/8), das mit bequemer Grazie in jener Zwitterstimmung hindämmert, der sich Brahms gerne in seinen mittleren Sätzen hingiebt. Das Stück ist sehr einfach (ohne Trompeten, Posaunen und Pauken) instrumentirt und wirkt namentlich durch die schneidigere Grazie seines As-dur-Mittelsatzes. Bei aller Grund-

verschiedenheit ähneln sich doch die erste und die dritte Symphonie von Brahms in einem Punkte: ihre beiden mittleren Sätze erscheinen nach Inhalt und Ausdehnung etwas zu klein im Verhältnisse zu den sie einschließenden gewaltigen Musikstücken. Das Finale (F-moll Allegro, Alle breve) ist wieder ein Stück allerersten Ranges, dem ersten Satze ebenbürtig, wo nicht überlegen. Leise rollt es heran mit einer gewitterschwülen raschen Figur der tiefen Saiten-Instrumente. Dieses Thema tritt keineswegs imponirend auf, findet aber alsbald die großartigste Entwickelung. Die unheimliche Schwüle des Anfangs entladet sich in einem prachtvollen Gewitter, das uns erhebt und erfrischt. Die Musik steigert sich fortwährend; das zweite Thema in C-dur, vom Waldhorn in wuchtigen Noten herausgeschmettert, macht bald einem dritten kraftvollen Motiv in C-moll Platz, das noch gewaltiger anstürmt. Auf der Höhe dieser imposanten Entwickelung angelangt, erwartet wohl jedermann einen glanzvollen triumphirenden Schluß. Allein bei Brahms sei man immer auf Unerwartetes gefaßt. Sein Finale gleitet aus dem F-moll unvermerklich in die Dur-Tonart, die hochgehenden Meereswogen besänftigen sich zu einem geheimnißvollen Flüstern — gedämpfte Violinen und Bratschen brechen sich in leicht aufrauschenden Terzen- und Sextengängen leise an den lang ausgehaltenen Accorden der Bläser, und seltsam, räthselhaft klingt das Ganze aus, aber in wunderbarer Schönheit.

Das alles ist eigentlich müßiges Gerede — die Symphonie will gehört und nicht beschrieben sein; gehört, aber nicht gelesen. Der Hofrath in Immermanns „Epigonen" hat nicht ganz unrecht mit seinem Geständnisse, es gebe nur ein Gespräch, welches ihm noch fataler sei, als das über Malerei: es ist das über Musik. Gewiß, ein paar kurze Notenbeispiele mit den Hauptthemen der neuen Symphonien würden den Leser besser orientiren, als unsere ganze Beschreibung. Da

aber Brahms von Überraschungen wimmelt und dasjenige, was er aus den Themen entwickelt, so viel bedeutender ist, als diese selbst, so müßte eine Musikzeitung — und nur diese darf sich den Luxus von Notenbeispielen erlauben — allgemach die halbe Partitur ausschreiben, um uns schließlich erst recht auf die ganze zu verweisen. Eine andere Methode, die poetisch-malerische, welche die empfangenen Eindrücke in eine Reihe ausgeführter Bilder, Balladenstoffe, Romankapitel übersetzt, widerstrebt meiner Überzeugung von der rein musikalischen Bedeutung einer Instrumental-Composition; auch besitze ich nicht das „Klangbilder-Talent", dessen sich der sonst ganz unmusikalische Heine rühmen durfte, und das er, ein Poet von Gottes Gnaden, in mancher genialen Musikschilderei thatsächlich bewährt hat. So bleibt mir denn nichts übrig, als einfach meine Freude über Brahms' neue Symphonie zu äußern. Manche mögen die titanische Kraft der Ersten Symphonie, manche die ungetrübte Anmuth der Zweiten vorziehen — gewiß besitzt jede von den dreien einzelne Vorzüge ganz für sich allein — als künstlerisch vollkommenste erscheint mir die Dritte. Sie ist gedrungener in der Form, durchsichtiger im Detail, plastischer in den Hauptmotiven. Die Instrumentirung ist reicher an neuen reizenden Farbenmischungen als die früheren. An genialer Modulation steht die Dritte Symphonie keinem der besten Werke von Brahms nach, und in der ihm ganz eigenen Kunst der freiesten Combination verschiedener Tactarten und Rhythmen weist sie den Vorzug auf, diesen Effect nicht auf Kosten der Verständlichkeit zu erreichen. Von klarer unmittelbarer Wirkung beim ersten Hören, wird sie beim zweiten, dritten und zehnten für jedes musikalische Ohr noch reicheren Genuß aus immer feineren und tieferen Quellen strömen lassen. — Der Erfolg der neuen Symphonie im Philharmonischen Concerte gehörte auch äußerlich zu den glänzendsten. Ich konnte den Gedanken nicht loswerden und

mag ihn auch hier nicht unterdrücken: wenn doch Schumann noch lebte!

Es folgten zwei Novitäten, wenn auch nicht von allerneuestem Datum: „Die Nacht“ von Robert Volkmann und Liszts „Mazeppa“-Symphonie. Volkmann hat die poetische gedankenreiche Ode Shelleys („Göttin der Nacht, schweb' über die Fluth!“) für eine Altstimme mit Orchesterbegleitung ungemein stimmungsvoll componirt. Die Composition, deren Orchester-Einleitung mit den aufsteigenden Cellogängen uns noch bedeutender erscheint, als der Gesang selbst, ist träumerisch und weich, ohne weichlich zu werden. „Die Nacht“ mit ihrem an Schumanns „Peri“ anklingenden Grundton ist charakteristisch für Volkmanns sinnige, vornehme, auch warme Empfindung, welche trotzdem nach außen hin selten eine stark bewegende Macht offenbart. Eine größere Kluft zwischen den in musikalischer Schönheit frei athmenden Tondichtungen von Beethoven, Schumann, Brahms und Volkmann und dem Mazeppa von Liszt kann es kaum geben. Dort bei aller Verschiedenheit des Inhalts, der Form, ja des künstlerischen Werthes: echte, aus dem Innersten einer schöpferischen Begabung quellende Musik. Hier die reine Negation derselben: ein riesiges Pumpwerk, welches die Lisztsche Poesie-Malerei-Musik mühsam zutagefördert. Die „Idealität“ des historischen Johann Mazeppa habe ich niemals recht begreifen können, noch weniger seine musikalische Seite. Auf frechem Ehebruche ertappt, ist Mazeppa von dem beleidigten Gemahl unverzüglich auf sein Roß gebunden und von diesem durch Steppen und Wälder bis zu seinem entlegenen Gut getragen worden. Daß Mazeppa diese Galoppade lebendig überstand, spricht sehr für die Geschicklichkeit und den Heroismus seines Pferdes; er selbst hatte in der That ein Roßglück. Aus Beschämung verließ Mazeppa bekanntlich Polen, schwang sich in der Ukraine zum Hetmann der Kosaken auf, überlief, seinen Wohlthäter

Peter den Großen verrathend, zum König von Schweden und flüchtete nach der unglücklichen Schlacht bei Pultawa nach Bender, wo er 1709 starb. Horace Vernet hat den Mann in zwei Gemälden, Lord Byron und Victor Hugo haben ihn in berühmten Gedichten verherrlicht — Grund genug für Liszt, ihn auch an den musikalischen Pegasus festzubinden und mit großem Halloh durch eine „Symphonische Dichtung" zu hetzen. Wir haben seit fünfundzwanzig Jahren fast alle symphonischen Dichtungen Liszts in Wien gehört und eingehend besprochen, eine Kritik des „Mazeppa" können wir somit uns füglich schenken. In der Hauptsache gleichen sie sich ja sämmtlich. Sie alle hängen sich an den Rockschoß eines berühmten Dichters (Dante, Shakespeare, Goethe, Byron) oder Malers (Kaulbach) und lassen sich, musikalisch selber flügellahm, von jenen weiterschleppen: das ist die Methode; den Mangel an musikalischer Gestaltungskraft an großen, von innen heraus bewegten und bewegenden Ideen maskiren sie mit blendenden Orchester-Effecten und allerlei genialisirendem Getriebe: das ist der Styl. Wer eine dieser symphonischen Dichtungen kennt, der kennt — doch nein, das wäre zu viel behauptet! Wer z. B. die „Préludes" oder selbst „Tasso" kennt, wo der Componist doch in lichten Momenten von seinem Dauerlaufe hinter dem Programme her ausruht und etliche musikalische Athemzüge thut, der kennt doch nicht den ganzen Jammer der „Mazeppa"-Musik. Schon bei dem ersten schrillen Knall, der die Symphonie einpeitscht, durchflog ein heiteres Kichern den ganzen Saal. Das auf den wilden Ritt folgende kurze Andante in A-moll besteht eigentlich nur aus einer Reihe abgebrochener Seufzer und Schmerzensrufe des arg zugerichteten Mazeppa. Einige Fanfaren von unerhörter Brutalität schrecken uns plötzlich von unseren Sitzen: es beginnt der „Trionfo", mit dem jede Lisztsche Dichtung so unfehlbar schließt, wie unsere Zauberballette mit der „Apotheose". Das Triumph-Finale des

Mazeppa ist ein Marsch von glänzender Trivialität; kein italienischer Balletcomponist hätte sich dessen zu schämen.

Naive Seelen, welche noch auf die spontane Begeisterung und Ursprünglichkeit von Liszts Schaffen schwören, laden wir ein, sich die Clavier-Etüden des großen Pianisten aufzuschlagen, wo sie die allmähliche Entstehung der Mazeppa-Symphonie belauschen können. Es sind von Liszts Etüden nacheinander drei verschiedene Ausgaben oder Umarbeitungen erschienen, deren Vergleichung für die genaue Kenntniß Liszts wichtig, ja unentbehrlich ist. In der Originalgestalt op. 1 (bei Hofmeister in Leipzig) erscheinen die zwölf Etüden einfach gesetzt, nicht viel schwieriger, aber unbedeutender als die Cramerschen; die vierte in D-moll birgt schon den ersten schwächlichen Keim des „Mazeppa". Die zweite Ausgabe (Wien bei Haslinger) stammt aus Liszts glänzendster Virtuosen-Epoche und bringt die alten Etüden großartig erschwert und ausgedehnt; die vollgriffig gesetzte D-moll-Etüde Nr. 4 (jetzt Allegro patetico überschrieben) beginnt schon mit dem vollständigen Mazeppa-Thema, wie es auf Seite 15 der Partitur in den Posaunen steht. In der dritten (bei Breitkopf in Leipzig erschienenen) Auflage heißen diese Studien „Etudes d'excécution transcendante", und hier präsentirt sich Liszt, der noch in der zweiten Ausgabe nur der Clavier-Virtuose par exellence gewesen, auf einmal als Musik-Dichter. Die uns wohlbekannte D-moll-Etüde Nr. 4 trägt nun die Überschrift „Mazeppa", beginnt mit dem ohrenzerreißenden Peitschenknall und begleitet die Schlußnote mit der Bemerkung: „Il tombe, et se relève Roi!" Und wieder einige Jahre später erscheint als vierte Transformation die symphonische Dichtung „Mazeppa", der wir somit nicht zu nahe treten, wenn wir sie eine zärtlich aufgefütterte und aufgeputzte Clavier-Etüde nennen.

Die Aufnahme der (unter Hanns Richters Leitung bewunderungswürdig gespielten) Mazeppa-Symphonie gestaltete

sich recht amüsant. Nach dem Schlußaccord einige Secunden Stillschweigen, hierauf aus dem Zukunftswinkel der Galerie tobendes Klatschen und Bravo-Schreien. Dieses Nachspiel, das in seiner Isolirung immer verzweifelnder wieder von neuem einsetzte, wurde von der großen Majorität im Saale mit unverhohlener Heiterkeit genossen.

Mozarts 3sätzige C-dur-Symphonie (Köchel 338) stammt aus seinem 24. Jahre. Die fröhlichste Jugend- und Lebenslust pulsirt in diesen Rhythmen. Der erste Satz, ebenso das Finale könnten als Ouvertüre zu einer Mozartschen Opera buffa glänzen; etwas von dem moussirenden Geiste der Ouvertüren zu „Figaros Hochzeit" und „Cosi fan tutte" perlt darin, ja mehr noch: einzelne Motive aus jenen Ouvertüren klingen schon flüchtig voraus. Zwischen diesen beiden lebensvollen Allegros klingt das Andante ein bischen leer, schon deshalb, weil es auf die contrastirende und füllende Mitwirkung der Blas-Instrumente gänzlich verzichtet.

Es folgte Beethovens Clavierconcert in C-moll, gespielt von Herrn Arthur Friedheim. Der junge Virtuose sieht in Wahrheit arthurlich aus, ist schlank, blaß, interessant, trägt eine versteinert gleichgiltige Miene und sehr lange Haare, die so beweglich aufliegen, daß sie bei jeder Verbeugung ihm als dichter Schleier über das Gesicht fallen — ein Schauspiel, an welchem das Publikum das innigste Vergnügen bezeigte. Während der Orchester-Einleitung ruht der Virtuose tief eingebettet in dem Lehnsessel, als wäre er todtmüde, bevor er noch angefangen, und scheint sich zeitweilig durch eine Berührung der Stirne zu besinnen, was für ein Stück eigentlich auf dem Programme und ob er selber noch auf der Welt sei. Bei dem ersten Solo aber schießt er wie ein Geier von oben herab auf die Tasten, um sich nach jedem Kraftaccord wieder hoch emporzuschnellen. Ohne Mühe erkennt man Liszt und Bülow als seine genau studirten Vorbilder, nicht nur äußerlich, sondern auch in der

Spielweise. Herr Friedheim imponirt durch eine bedeutende, sicher und fein ausgearbeitete Technik, insbesondere durch kräftigen Anschlag und ein schön verhallendes Pianissimo. Sein Vortrag des Beethovenschen Concertes war lebendig und fein nüancirt, nur stellenweise angekränkelt von jener zur „genialen Schule" gehörigen Absichtlichkeit, welche mehr Freude an dem Interessantmachen eines Details zu haben scheint, als an der vorgetragenen Composition selbst. So dürfte sich das somnambüle Zwielicht, in welches Herr Friedheim das Thema des „Largo" zerfließen ließ, schwerlich aus dem Tonstück selbst rechtfertigen, ebensowenig das zum Presto übertriebene Zeitmaß des Rondos. Aus technischem Gesichtspunkte war der Vortrag tadellos, ja glänzend. Nur das in der Lisztschen Schule beliebte Trillern mit beiden in einander hämmernden Händen sollte, als ein den älteren Componisten gänzlich fremder Virtuosen-Effect füglich auf moderne Bravourstücke beschränkt bleiben.

A. Dvoraks D-dur-Symphonie gehört zu dem Talentvollsten und Besten, was die letzten Jahre auf diesem Gebiete hervorgebracht. Das ist durchaus gesunde Musik, ungequält und ursprünglich. Zu der reizenden Frische und Natürlichkeit seiner früheren Werke gesellt sich nunmehr auch eine erfreuliche Beherrschung der Form. Gleich das Thema des ersten Satzes ist ein wahrer Glückstreffer: ein echtes Symphoniethema, einfach, kraftvoll, wie aus Erz gegossen. Die kunstreiche und doch nirgends trockene Verarbeitung dieses Themas mit seinen Nebengedanken verfolgen wir mit ungetheilter Freude; der Componist bleibt siegreicher Herr seines Stoffes bis zum Schluß. Im Adagio herrscht ein edler, träumerischer Gesang, der durch geschickteste Mischung der Klangfarben in immer neue Beleuchtung tritt. Der romantische Inhalt verwässert sich keineswegs zu bloßer „Stimmung", sondern bleibt durch die strenge Logik des Gedankens zusammengehalten. Die Wirkung

dieses Satzes wird nur durch dessen allzu große Länge abgeschwächt, eine bedenkliche Gewohnheit unserer neueren, an Beethovens letzten Werken herangebildeten Componisten, welche selten zur rechten Zeit zu schließen wissen. Es ist dies für den Symphoniker gewiß eine schwierige Kunst, aber eine der wichtigsten. Aus der Traumseligkeit des Adagio rüttelt uns das Scherzo der Dvorakschen Symphonie mit packender Lebendigkeit auf. Welch unvergleichliche derbe Volksthümlichkeit und strotzende Lebenskraft in diesem Stücke! Wie originell und hinreißend die Rhythmik, wie geistvoll die Modulationen! An fortreißender Gewalt steht das Finale hinter diesem Scherzo zurück, sein Werth liegt hauptsächlich in der zwanglosen Entfaltung kontrapunktischer Kunst. Die für unsere Empfindung zu lange Ausspinnung des Adagio und des Finales ist das Einzige, was wir an Dvoraks Symphonie bemängeln möchten. Oder sollen wir uns ob einiger flüchtiger Reminiscenzen an Beethoven und Schubert ereifern? Dergleichen leichte, vereinzelte Anklänge, wie sie den größten Meistern unbewußt entschlüpfen, wird kein Einsichtsvoller einem eminent originellen Componisten ernstlich ankreiden wollen. Freuen wir uns, in unserer productionsarmen, reflectirten Zeit noch einem naiv empfindenden, fröhlich schaffenden Talent wie Dvorak zu begegnen, das in die höchsten Formen der Instrumental-Musik sich hineingewachsen und bei ausgesprochener Eigenthümlichkeit dem Ideale unserer klassischen Periode die Treue bewahrt hat.

Als Novität erschienen zwei Symphoniesätze, Adagio und Scherzo, von Anton Bruckner. Dieser nur im großen arbeitende Componist hat bereits sechs oder sieben Symphonien vollendet, von denen die eine und die andere, wenigstens theilweise, hier zur Aufführung gelangt sind. Es ist mir persönlich immer schwer geworden, ein richtiges Verhältniß zu diesen seltsamen Compositionen zu gewinnen, in welchen geistreiche,

originelle, sogar geniale Einzelheiten mit schwer begreiflichen Gemeinplätzen, leeren und trockenen Stellen, oft ohne erkennbaren Zusammenhang wechseln, überdies zu so unerbittlicher Länge ausgedehnt, das Spielern wie Hörern der Athem auszugehen droht. Das Adagio konnte, trotz seiner ermüdenden Wiederholung derselben Figuren und unabsehbar ausgesponnener theilweise an „Meistersinger"-Motive anklingender Rosalien durch eine gewisse feierliche Sanftmuth der Stimmung für sich einnehmen. Der groteske Humor des in lauter unerklärlichen Gegensätzen sich müde taumelnden Scherzo fand mich dagegen völlig rathlos. Zum Glück schien dies anderen nicht zu passiren, denn der Componist wurde unter stürmischen Acclamationen eines Theiles der Hörerschaft unzähligemal gerufen. Bruckner genießt durch seine ehrenhafte, sympathische Persönlichkeit das allgemeine Wohlwollen, durch seine lehramtliche Thätigkeit die Liebe seiner Schüler, endlich durch seine schwärmerische Wagner-Verehrung die kräftigste Unterstützung der „Partei". Letztere würde indessen in Bruckners eigenem Interesse handeln, wenn sie ihre Sympathien in weniger brüsken Formen ausdrücken wollte.

Zu den Juwelen moderner Chormusik gehört Brahms' „Gesang der Parzen" (op. 86). Befremden mag vielleicht die Wahl des an sich herrlichen Gedichtes, das, aus Goethes Iphigenie herausgerissen, im Concert-Publikum kein allgemeines Verständniß vorfindet und in dieser Isolirung uns trostlos zu Boden drückt. Zu grausig berührt uns dieser kalte, willkürliche Neid der Götter, dem hier nicht (wie in „Prometheus") das Gegengewicht menschlicher Erhebung entgegensteht. Dem Stoffe nach bildet das „Parzenlied" ein Seitenstück zu Brahms' „Schicksalslied" (von Hölderlin), das die ewig ungetrübte Ruhe der Götter dem wechselvollen, in stetem Kampf sich aufreibenden Dasein der armen Menschen gegenüberstellt. Eine andere musikalische Analogie zu Brahms' neuestem Werke kennen

wir in seiner „Nänie“, der erhabenen Todtenklage Schillers. Nach wenigen Einleitungstacten von schneidendstem tragischen Ausdrucke beginnt der Chor (dreistimmiger Männerchor mit dreistimmigem Frauenchor abwechselnd) einfach recitirend: „Die Götter fürchte das Menschengeschlecht“. Bei den Worten „der fürchte sie doppelt“ vereinigt sich der ganze sechsstimmige Chor zu gewaltiger Kraft. Es bricht der Zwist aus, dumpfe Klagetöne und ein durchdringender Schrei wie aus der Tiefe verkünden den Sturz in den Tartarus, als glänzender Gegensatz, von Wohllaut erfüllt, erhebt sich dagegen die Strophe: „Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen.“ Noch einmal wiederholt der Chor das erste finstere Motiv: „Es fürchte die Götter“, das nun zu einem milden, getragenen Gesange in D-dur sich aufhellt: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge.“ Dieser versöhnende, fast verklärte Abschluß ist aus dem Gedichte selbst nicht recht erklärlich; mit Nothwendigkeit ergiebt er sich jedenfalls nicht daraus; denn daß die Götter ihr segnendes Auge noch von dem schuldlosen Enkel des unglücklichen, einst geliebten Ahnherrn abwenden, bedeutet kein Erweichen, sondern ein erbarmungsloses Fortleben ihres grausamen Sinnes. Wir überlassen es anderen, für diesen überraschenden Stimmungswechsel bei Brahms tiefsinnige Deutungen zu finden, und möchten den Schlüssel eher auf der Oberfläche suchen, nämlich in dem musikalischen Bedürfnisse des Tondichters. Wie Rubens oder Rembrandt oft eine hellere Farbe braucht und, ohne Nöthigung vom Sujet aus, anwendet für einzelne Partien eines dunkel gehaltenen Gemäldes, so, denken wir uns, hat Brahms, der Musiker, ein versöhnteres Ausklingen seines Chors für unentbehrlich erachtet und dasselbe so rührend schön gestaltet, daß auch wir es fortan nicht entbehren könnten. Brahms' „Gesang der Parzen“ ist hochbedeutend in seiner vollkommenen Vereinigung von antiker Strenge und Einfachheit mit dem lebendigsten ergreifendsten Ausdrucke der Empfindungen. Nach dem düsteren

Hauptmotive wirken die Zwischensätze mit entzückender Klangschönheit; alles reich harmonisch, dabei weniger polyphon gearbeitet, als Ähnliches von Brahms. Unempfindlich für die reife, feierliche Schönheit des „Parzenliedes" kann wohl niemand bleiben; eine große populäre Wirkung wird dasselbe jedoch ebensowenig erzielen, wie die „Nänie" oder das „Schicksalslied". Anderwärts freilich, wo die Pflege ernster Chormusik ebenso verbreitet und intensiv ist, wie bei uns sporadisch und oberflächlich — in schweizerischen und rheinischen Städten z. B. — ist sowohl die „Nänie" als das „Parzenlied" gleich bei der ersten Aufführung stürmisch zur Wiederholung verlangt worden. In Wien bringen es solche ernste, strenge Chorcompositionen über eine respectvolle Aufnahme selten hinaus. Diese allmählich zu einer warmen, verständnißvoll innigen zu steigern, giebt es nur ein Mittel: die häufigere Wiederholung solcher Werke.

Raffs Orchestrirung der Bachschen D-moll-Chaconne ist hier sattsam bekannt: ein Paradestück emancipirter Instrumentationskunst, welche einen altehrwürdigen Tonsatz mit so modernen raffinirten Klangeffekten aufputzt, daß von der charakteristisch Bachschen Physiognomie wenig mehr kenntlich bleibt. Essers Instrumentiruug der Bachschen „Toccata" steht künstlerisch ungleich höher in ihrer einheitlichen ehernen Rüstung. Wenn schon orchestrirt werden soll, so bleibt Essers „Toccata" ein Muster solchen Verfahrens. Daß wir es für eine Pflicht ernster Concert-Institute erachten, die täglich anwachsende Fluth von Arrangements sich vom Leibe zu halten, ist unseren Lesern bekannt. Zwei charakteristische Beispiele allerneuesten Datums zeigen, wie weit man bereits vorgeschritten ist in dieser Erfindung, sich ohne eigene Gedanken bequem und nahrhaft zu beschäftigen. Ein deutscher Verleger annoncirt: „Chopins E-moll-Concert für Clavier und Orchester, bearbeitet von Karl Tausig." Dieses Concert, eines der schönsten, die wir besitzen, ist bekanntlich von Chopin für Clavier und Orchester geschrieben,

bedarf also weder für Clavier, noch für Orchester einer „Bearbeitung" von Seite eines tief unter Chopin stehenden Pianisten. Schlimm genug, wenn der verstorbene Tausig solche Impietät für seinen eigenen Concertgebrauch verübte, nach Art seiner Verunstaltung der „Aufforderung zum Tanze" — viel schlimmer, wenn ein Verleger sich dazu hergiebt, solche Fälschung durch den Druck zu verbreiten. Weniger ärgerlich, aber um so komischer ist folgende Anzeige: „Vier Märsche von Franz Schubert, orchestrirt von Liszt; Transscription für Pianoforte, vierhändig von Liszt." Die Schubertschen Märsche sind bekanntlich im Original vierhändige Clavierstücke und wurden von Liszt bereits vor Jahren mit bewunderungswürdiger Kunst und glänzendem Effekt für Orchester gesetzt. Nun macht Liszt wieder aus seinem Orchester-Arrangement eine Übertragung der Schubertschen Märsche in ihre Originalgestalt! Das klingt genau wie etwa: „L'Avare" von Molière, aus der deutschen Übertragung von Dingelstedt ins Französische zurückübersetzt von Dingelstedt.

Wagners Parsifal-Vorspiel.

Entweder hatten unsere Wagnerianer nur in schwacher Anzahl das im Hofoperntheater gegebene Mittagsconcert besucht oder waren blos die vernünftigsten von ihnen erschienen — Thatsache ist, daß das Vorspiel zu „Parsifal" nur einen sehr lauen Beifall hervorrief. Der verspätete krampfhafte Applaus auf der letzten Galerie ließ das Schweigen der großen Majorität nur um so beredter erscheinen. Von einer Concertaufführung des genannten Vorspiels erwarteten wir keinen andern Erfolg. Ja, wer diese Einleitungsmusik in dem geheimnißvoll verdunkelten Bayreuther Theater einsaugt, dem neuen „Weihefestspiel" andächtig entgegenharrend, den mag es in die richtige Glaubensstimmung versetzen, etwa wie eine gründliche Besprengung mit Weihwasser vor dem Hochamte. Auch die von

Bayreuth Heimgekehrten mögen darin eine ihnen werthe Erinnerung nicht ungern auffrischen. Allen Übrigen jedoch, den nicht Geweihten noch Eingeweihten konnte das berühmte „Vorspiel" einen musikalischen Genuß schwerlich bereiten. Es ist wohl die schwächste Partie der ganzen Parsifal-Partitur und getrennt von der Bühnenvorstellung die blanke Langeweile. Daß es das Gralsmotiv, das Abendmahlthema und das Glaubensmotiv aus Parsifal ist, was hier nicht so wohl entwickelt als aneinandergereiht und wiederholt wird, läßt den Hörer im Concertsaale ziemlich gleichgiltig. Obwohl Hanns Richter die Liebenswürdigkeit hatte, das Vorspiel hier in weniger schleppendem Tempo zu dirigiren, als Herr Levy in Bayreuth, der jede Note des in unbarmherziger Sequenzenfolge sich wiederholenden Glaubensmotivs wie eine neue große Wahrheit langsam herausdrückte — dem Publikum blieb doch nur der Total-Eindruck eines melodisch schwachen, rhythmisch schleppenden Tonstückes ohne Blut und Leben. Ähnliche begeisterungslose Aufnahme scheint das „Parsifal"-Vorspiel in den meisten Concert-Aufführungen auch anderwärts erlebt zu haben, sonst hätte es der Ober-Älteste der Wagner-Apostel, Herr Richard Pohl, nicht für nothwendig erachtet, ein Recept für die wünschenswerthe Wirkung jener Composition vor kurzem zu veröffentlichen. Nämlich eine poetische Gebrauchsanweisung in Form eines „erläuternden Programms", das den Concertzetteln beizudrucken wäre. „Der leitende Gedanke des Instrumental-Vorspieles", heißt es an der Spitze dieses Programms, „ist: Liebe, Glaube, Hoffen." Es wird nun ausgeführt, wie uns „das erste Thema unmittelbar die Botschaft von der göttlichen Liebe des Heilandes bringt, der für uns in den Tod gegangen ist". Wie sich dann „aus himmlischer Höhe die göttliche Verheißung, wie auf dem zarten Gefieder der weißen Taube, zu den Gläubigen herabsenkt und immer breiter und voller der Glaube die Herzen der Menschen einnimmt". Hierauf

„schließt sich ein dunkler Wolkenvorhang" — auch diesen sieht Herr Pohl deutlich in der Musik — „über dem hehren Bilde frommer Verzückung", und wir vernehmen „noch einmal die göttliche Verheißung; jetzt aber kehrt mit ihr die beseligende Hoffnung bei uns ein". Also das „Parsifal"-Vorspiel bedeutet „Glaube, Liebe und Hoffnung" und nur wer das weiß, der vermag das Stück zu verstehen, zu genießen. Es ist immer die alte Geschichte, um nicht zu sagen, der alte Schwindel: nicht was das Tonstück selbst uns sagt, sondern was der Componist sich dabei gedacht hat, sei das Entscheidende. Wir dürfen das „Parsifal"-Vorspiel beileibe nicht als ein Werk musikalischer Kunst auffassen, sondern als „Glaube, Liebe und Hoffnung"; wir haben es nicht wie andere Musik hörend, sondern betend aufzunehmen. Nun weiß jedes Kind, daß ein bestimmtes poetisches Programm, das der Tondichter sich vorgesetzt hat, nicht die mindeste Gewähr dafür bietet, daß das Tonstück selbst musikalisch schön und bedeutend ausfalle. Nur die Wagner-Lisztsche Ästhetik vermeint, wir müßten ein Orchesterstück, das uns musikalisch gleichgültig gelassen, von dem Augenblicke an bewundern, als wir erfahren, daß es „Glaube, Liebe, Hoffnung" ausdrücke. Gegner dieser Anschauung, sind wir ebensoweit von ihrem andern Extrem entfernt, nämlich zu glauben, eine dem Componisten vorschwebende poetische Deutung hindere ihn, ein abgerundetes, musikalisch wirkungsvolles Tonstück zu schaffen. Man vergleiche Wagners Einleitung zu „Lohengrin" mit der zum „Parsifal" und man wird, ohne künstliche Erklärungsgründe den Unterschied zwischen der Wirkung beider (auch im Concertsaal) darin finden, daß das „Lohengrin"-Vorspiel sein Programm oder seine directen Beziehungen zum Drama in inspirirter Stimmung, musikalisch schöpferisch und abgeschlossen ausführt, während das „Parsifal"-Präludium im Zustand stark nachlassender Erfindungskraft componirt ist. Selbst das Vorspiel zu „Tristan" — eigentlich nur ein fortwährendes

farbenreiches Transponiren, Heben und Senken desselben chromatischen Motivs — dessen brünstiger Jammer unseren musikalischen Empfindungen widerstrebt, steht unbedingt höher, als das „Parsifal"-Vorspiel, das wie ein schwerfälliger Prediger-mönch von Salbung trieft und jeden nicht unbedingt Gläubigen ungeduldig macht.

Geistliche Musik.

„Die Erlösung", Oratorium von Gounod.

Das große Publikum, welches Gounod nur als Operncomponisten kennt, ist am letzten Sonntage einigermaßen verwundert vor der Ankündigung eines Oratoriums dieses Tondichters gestanden. Eingedenk der schwachen und immer schwächeren Erfolge, welche Gounods Opern-Novitäten in den letzten zehn Jahren erzielten, dürfte mancher das Spottwort von den zu Betschwestern hinaufgealterten Weltdamen vor sich hingemurmelt haben. Auf Gounod paßt es trotzdem nicht; er ist schon in seiner Jugend, wenn auch keine Betschwester, doch ein religiöser Schwärmer und Mystiker gewesen. Man weiß, daß er bereits als Stipendist der französischen Regierung in Rom fast ausschließlich Kirchenmusik geschrieben hat. Das vor einigen Jahren erschienene Buch „Die Familie Mendelssohn" liefert uns in einem Briefe der Fanny Hensel als neuen Beitrag die interessante Thatsache, der junge Gounod habe sich schon im Jahre 1843 in Berlin sehr ernstlich mit dem Texte zu einem Oratorium „Judith" beschäftigt. Er behauptete damals, daß die nächste musikalische Zukunft Frankreichs dem Oratorium gehöre — ein Irrthum, von dem er, nicht zu seinem Schaden, bald abgekommen ist. Aber in jüngster Zeit beginnt selbst die Opernmusik Gounods wieder eine religiöse Färbung anzunehmen, wie dies namentlich sein zum Oratorienstyl neigender „Polyeuct" bestätigt. Der kirchlich-mystische Zug, der Gounods Jugend beherrscht und

ihn bereits dem geistlichen Stande zugewendet hatte, scheint jetzt über den Sechsundsechzigjährigen mit erneuerter Gewalt hereinzubrechen. So viel also steht zur Rechtfertigung Gounods fest, daß er nicht wie andere berühmte Meister der galoppirenden Frömmigkeit erst mit den Schwächen des Alters verfallen, sondern als geistlicher Componist nun zurückgekehrt ist „à ses premiers amours“. Das hindert freilich nicht im mindesten, daß inzwischen Gounods weltliche Theaterliebe wärmere Gegenliebe gefunden und er selbst musikalisch mehr Glück mit dem Diesseits als mit dem Jenseits gehabt hat. Aufrichtige Frömmigkeit, so glauben wir, drängte den gefeierten Operncomponisten schließlich zur Verherrlichung des Erlösungswerkes und gebot ihm, darin seine Andacht stärker als sein Talent hervortreten zu lassen. Mit mindestens gleichem Rechte wie Liszt von seiner „Graner Messe“ — diesem raffinirten, überladenen Gegenstücke zu der so überaus schlichten „Redemption“ — darf Gounod versichern, er habe letztere mehr gebetet als componirt. In beiden Fällen müssen wir Laien freilich dabei beharren, daß es in der Musik wichtiger sei, wie einer componirt, als wie er betet. Und diese Betrachtung führt uns unmittelbar in den Kern des Gounodschen Oratoriums; es ist das Werk eines unverdächtig frommen, aber recht schwach gewordenen Tondichters. Fast scheint es, als habe ihm das Wort W. Heinses vorgeschwebt: eine Kirchenmusik sei desto besser, je weniger man sie merkt — ein Ausspruch, den wir für eigentliche Kirchenmusik, welche gottesdienstliche Handlungen lediglich zu begleiten, sich ihnen stimmungsvoll unterzuordnen hat, vollständig acceptiren. Ein Oratorium hingegen, das für den Concertsaal bestimmt und kein blos verstärkendes Accessorium eines kirchlichen Vorgangs ist, darf mit so bescheidenem Anspruch sich nicht abfinden. Die Absicht, den heiligen Stoff musikalisch so kunst- und prunklos als möglich darzustellen, hat Gounod konsequent durchgeführt, er lenkt die Aufmerksamkeit des Hörers möglichst

wenig auf die Composition, um sie desto reiner auf die christlichen Worte zu concentriren. Er vergißt, daß wir in einem Oratorium nicht in erster Linie religiöse Andacht, sondern ästhetische Andacht erwarten, und keineswegs blos durch die Erhabenheit der kirchlichen, sondern durch die Kraft der musikalischen Ideen, durch das Genie des Componisten über den Erdenstaub erhoben sein wollen.

Gounod bezeichnet seine „Redemption" als „geistliche Trilogie", deren Aufbau und Bedeutung er in einer Vorrede folgenderweise erklärt: „Dieses Werk ist die lyrische Darstellung der drei großen Thatsachen, auf welchen das Dasein der christlichen Gesellschaft ruht; nämlich erstens: Leiden und Tod des Erlösers; zweitens: sein glorreiches Leben auf Erden von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt; drittens: die Ausbreitung des Christenthums durch die Apostel. Voran geht ein Prolog über die Schöpfung, den Sündenfall und die Heilandsverkündigung." Gounod, der bekanntlich die Feder fein und geläufig gehandhabt, hat in den letzten Jahren auffallend viel schriftstellerische Anfälle gehabt. Seine Schriften, welche zusammen freilich nicht den zehnten Theil von den riesigen „Gesammelten" Wagners und Liszts ausmachen würden, verrathen gleichwohl eine Hinneigung zu der Tendenz unserer modernen Musiker, durch Vorreden, Programme und Essays für das „Verständniß" ihrer Compositionen zu wirken. Die unheilvolle Prätension, Musik, namentlich Instrumental-Musik, ganz bestimmte Objecte und Vorgänge bedeuten zu lassen, ist glücklicherweise fast nur in der Vorrede wahrnehmbar, nicht in der Composition selbst. Gounod ist von Haus aus eine zu musikalische Natur, um mit den descriptiven Tendenzen Liszts und Berlioz' Ernst zu machen und ihnen zuliebe die musikalische Form zu zerbrechen. Der mystische Zug in Gounod führt ihn jedoch zur Anwendung eines das ganze Oratorium leitmotivartig durchziehenden Themas, welches jedesmal die

Erlösung durch den Heiland ankünden soll und „la Mélodie typique de l'Homme Dieu Redempteur" benannt ist. Ein Leitmotiv im strengen Sinne ist dieses Thema nicht, vielmehr eine ausgeführte, in sich abgeschlossene Melodie von sechzehn Tacten langsamen Tempos und sanft sehnsüchtigen Charakters. Die typische Melodie des „Menschensohnes", welche immer nur im Orchester, meistens von der Clarinette, auch vom Violoncell, einmal von sämmtlichen Geigen gespielt wird, erscheint im Verlaufe des Oratoriums neunmal (auch eine christlich-mystische Zahl). Dieses Thema, etwas weichlich, aber nicht unedel, könnte, in Gounods „Faust" oder „Romeo" versetzt, ebenso gut die Sehnsucht nach Gretchen oder Julie „ausdrücken", was wir übrigens nicht der Ungeschicklichkeit des Componisten, sondern der Unbestimmtheit der Musik an sich zuschreiben wollen.

Wie führt nun Gounod seiu Programm aus? Er theilt zunächst alles Erzählende, also die Rolle des Evangelisten, zwei einander abwechselnden Erzählern, Tenor und Baß, zu — eine Neuerung, die vom Standpunkte musikalischer Mannichfalt nicht zu verwerfen ist. Christus, Maria, der Engel haben einige melodiöse Solostellen. Fast die ganze Breite der „Trilogie" nimmt neben den streng im Tacte vorgetragenen Recitationen der Erzähler der Chor ein; beide auf einer Stufe musikalischer Selbstverleugnung und Bescheidenheit, wie wir sie so tief noch in keinem Oratorium wahrgenommen haben. Über der dürftigsten accordischen Begleitung kleben die beiden „Erzähler" fast durchaus auf einem Tone fest, nur selten einen Schritt auf- oder abwärts wagend. Von gleicher Armuth und Monotonie sind die Chöre, welche größtentheils unisono singen und selbst dort, wo sie sich zur Vierstimmigkeit entfalten, fast immer in allen Stimmen ganz gleichen Schrittes zusammengehen, nirgends zu einem fugirten oder contrapunktischen Satze oder auch nur zu einer charakteristischen Figuration oder Gegen-

bewegung sich belebend. Wie die melodische Erfindung sich immer wieder aus denselben paar Phrasen und Schlußformeln zusammensetzt, so beschränkt sich auch die Harmonisirung auf die gleichen Accorde, theils reine Dreiklangsfolgen alla Palestrina theils stereotype Gounodismen auf enharmonischer und chromatischer Grundlage. Nur in der Instrumentirung findet sich etwas mehr Fülle und Glanz aufgewendet; hier wandelt der erfahrene Operncomponist auf sicherem, vertrautem Grund und Boden. Der mit der „Redemption“ unbekannte Leser gewinnt eine ungefähre Vorstellung von dem Gesangstyl dieses Oratoriums, wenn er sich an den gesungenen Prolog erinnert, welcher dem Gounodschen „Romeo“ vorangeht. („Vérone vit jadis deux familles rivales“ etc.) Dort wirkt dieser gleichmäßig ausschreitende, nur sparsam begleitete, langsame Chorsatz, plagalisch ausklingend, mit dem Reiz eines feierlichen Geheimnisses. Aber ein ganzes langes Oratorium hindurch, ohne einen einzigen kraft- und kunstvoll aufgebauten figurirten Satz, wird solche Musik zur frommen Geduldsprobe. Sollen wir schöne Einzelheiten hervorheben aus Gounods „Redemption?“ Es ist entweder alles schön darin oder nichts. Die zarten, idyllischen Partien natürlich gelungener, als die gewaltigen, tragischen — beide aber zusammenfließend in eine, fast unterschiedslose breite Fläche. Was sonst ein Lob hoher classischer Werke bedeutet, daß sie uns durchaus als ein Ganzes erscheinen und an einzelne „Nummern“ gar nicht denken lassen — es paßt auf einem tieferen Niveau jedenfalls auch auf Gounods Oratorium. Man kann kaum eine Seite dieser Partitur als kunstvoll, genial, originell preisen, und ebensowenig eine andere als geradezu verfehlt, gemein oder häßlich verwerfen. Jedenfalls dürften nur sehr fromme und musikalisch sehr anspruchslose Hörer von diesem Oratorium mit dem Wunsche scheiden, sich von Gounod noch ein zweites Mal erlösen zu lassen. Gerne haben wir den Muth Gounods, abseits von allen classischen

Vorbildern auch im Oratorium er selbst zu bleiben, anerkannt, sowie die selbstverleugnende fromme Einfachheit seiner Musik. Ob es nur religiöse Demuth und durchaus gewollte Absicht gewesen, was ihn in der „Redemption“ so fern von allem musikalisch Kunstvollen und Großen gehalten, das wollen wir trotzdem nicht untersuchen. Wer kann die verborgene psychologische Wechselwirthschaft in der Seele eines Künstlers controliren; wer die Linie bezeichnen, wo er stark und freiwillig und wo er aus innerer Schwäche der Kirche dienstbar geworden? Man kann Mönch werden aus Frömmigkeit, aber auch aus Armuth.

Gesangvereine.

Das Concert des Männergesangvereins schloß mit Brahms' Cantate „Rinaldo“. Dieses umfangreiche Werk, das in Norddeutschland und am Rhein großer Beliebtheit genießt, ist in Wien seit seiner ersten Aufführung (1869) beinahe verschollen. Der Componist hat es mit besonderer Vorliebe geschrieben, jahrelang im Pult gehegt und gefeilt. Die Partitur enthält vortreffliche Musik, die ganze Chorpartie liegt auf dieser Sonnenseite. Für das ganze Werk vermag ich mich, offen gestanden, nicht zu erwärmen. Der Grund des Übels liegt zunächst in dem Goetheschen Gedichte, dessen täuschende, anscheinend musikalische Vorzüge den Componisten in ein gefährliches Unternehmen gelockt haben. Das Gedicht dürfte wenig bekannt sein; es steht unter dem Titel „Cantaten“ in der Mitte von zwei ähnlich behandelten Gedichten: „Idylle“ und „Die erste Walpurgisnacht“. Goethe sagte darüber in den „Annalen oder Tag- und Jahresheften von 1794 bis 1822“, und zwar in dem „1811“ überschriebenen Abschnitte, nachdem er beklagt hat, daß ihm seine Hausmusik auseinandergehe und er nach neuer Zusammenordnung derselben suche: „Noch während dieser auf-

erbaulichen Unterhaltung schrieb ich die Cantate „Rinaldo“ für des Prinzen Friedrich von Gotha Durchlaucht; sie ward durch den verdienstvollen Capellmeister Winter componirt und gewährte, durch des Prinzen anmuthige Tenorstimme vorgetragen, von Chören begleitet, einen schönen Genuß.“ Goethe und sein Weimarscher Kreis zeigten sich ungemein anspruchslos in Bezug auf Musik. Während es heutzutage selbst einem Brahms nicht leicht wird, uns mit einer Goethe-Composition völlig zu befriedigen, äußerte sich der Dichter selbst ganz zufrieden, ja entzückt von der dürftigen, flachen Musik, in welche die Zelter, Zumsteg, Eberwein, Ph. Chr. Kayser seine herrlichsten Gedanken tauchten. Daß Goethe mit den drei Cantaten zunächst eine werthvolle Gabe an die Componisten beabsichtigte, sagt uns das vorgesetzte Motto: „Möge dies den Sänger loben, Ihm zu Ehren war's gewoben.“ Mit seiner „Ersten Walpurgisnacht“ schuf Goethe ein Meisterstück auch in musikalischer Beziehung: es ist so dramatisch, daß es (wie gelungene Versuche beweisen) sogar eine vollständig scenische Darstellung zuläßt, und doch wieder so einfach in seinen Motiven, so klar in seinen Schilderungen, daß es scenischer Hilfe gar nicht bedarf. Dadurch überragt die „Walpurgisnacht“ hoch den „Rinaldo“, dessen Vorgänge dem Zuhörer großentheils unverständlich bleiben. Der Held Rinaldo, von Armidas Reizen umstrickt, ist von den ihm nachgesendeten Rittern endlich gefunden und wird nun von ihnen aus der Zauberinsel entführt. Dies in Kürze der Inhalt der Cantate, wie ihn Goethe dem sechzehnten Gesange von Tassos „Befreitem Jerusalem“ entnommen und zu einer lyrisch-dramatischen Scene zwischen Rinaldo und dem Chor der Ritter condensirt hat. Die entscheidendsten Momente werden dem Hörer nicht deutlich: die Entzauberung Rinaldos durch den Diamantschild, ohne daß man den Schild sieht; Rinaldos sehnsüchtige letzte Ansprache an Armida, ohne daß Armida wirklich erscheint; endlich der flüchtig geschilderte

„Zusammensturz der Paläste", ohne daß man das Mindeste davon gewahrt — das alles macht die Zuhörer unsicher und rathlos, und die beabsichtigte Wirkung versagt. Ein weiterer Mißstand ist, daß die in der Hauptsache überstürzte Handlung doch wieder zur Unzeit arg verzögert wird durch die von neuem aufgenommene umständliche Liebesklage Rinaldos, nachdem er doch bereits durch den diamantenen Schild „entzaubert" ist. Um diese schweren Übelstände des Textes halbwegs zu verdecken, hätte der Componist tiefer in den Farbentopf greifen, glühender coloriren, ja stellenweise al fresco malen müssen, wie es Mendelssohn, unbeschadet der Feinheit und Würde seiner Musik, in der „Ersten Walpurgisnacht" gethan. Einer tapferen Ausnützung aller sich darbietenden sinnlichen Wirkungen widerstrebt jedoch das keusche, vornehm zurückhaltende Wesen unseres Brahms. Er nimmt den Rinaldo, dessen Liebe zu Armiden wir wohl alle tannhäuserisch auffassen als schwärmerisch sehnsüchtigen Liebenden, welcher seine Frau Venus-Armida wie eine blonde Adelaide oder Leonore ansingt, sogar mit einer wirklichen Reminiscenz an Beethovens „Adelaide" und an die Arie Florestans. Offenbar hat Brahms, indem er moderne Reizmittel in Melodie und Instrumentirung verschmähte, in Übereinstimmung mit Goethes Styl bleiben wollen; im „Rinaldo" ist aber der Styl des alternden Goethe, der den Naturlaut des Herzens contemplativ abschwächt und verschnörkelt. Von einzelnen reizenden Motiven abgesehen, erinnert die Partie Rinaldos an den gemüthlichen Liederstyl der Vor-Schubertschen Zeit, an ältere Beethovensche oder Haydnsche Gesänge. Wie das rein Melodische nicht sinnlich und leidenschaftlich genug, so scheint uns der malerische Theil dieser Partitur nicht hinreichend farbig und kühn, um auf ein großes Publikum zu wirken. Und an ein solches mußte doch wohl bei einem Werke gedacht sein, welches ein großes Orchester und einen starken

Männerchor sammt Heldentenor in Bewegung setzt. Die Zwittergattung des Gedichtes, meinen wir, verlangt auch eine Art freierer Zwitterstellung der Musik zwischen Oper, Cantate und Lied. Erweckt uns der schwärmerische Rinaldo (dem man einige Tropfen Tannhäuserblut wünschen möchte) keine rechte Sympathie, so bewegt uns desto lebhafter die Kraft und Klangschönheit der Männerchöre. Meisterhaft ist gleich der Eingangschor: „Zu dem Strande!", glänzend vor allem der große Schlußchor: „Segel schwellen;" es herrscht darin eine oceanische Stimmung. Hier zeigt sich Brahms wieder als Gewaltiger, ohne viel äußere Mittel zu verwenden. Herr Winkelmann, der Wagnerheld unseres Hofoperntheaters, gewährte der Brahms-schen Cantate nicht den erwarteten Vortheil; er sang die ganze Partie des Rinaldo überlaut, starr und ohne jeden feineren Übergang.

Kammermusik.

In dem neuen Streich-Quintett (F-dur, op. 88) tritt uns eine der vollkommensten Schöpfungen Brahms' entgegen, eine der klarsten zumal und liebenswürdigsten. Seine neueren Compositionen bringen wohl weniger Überraschendes, im Vergleich zu seinen revolutionären Jugendwerken, an welche vielleicht nur die reckenhafte zweite Clavier-Rhapsodie wieder anknüpft — aber das Schöne concentrirt sich mehr in ihnen und ihre Gesammtstimmung wird heiterer, befriedigter. So auch in dem neuen Quintett. Gleich das einfach singende Hauptthema schlägt einen idyllischen Ton an, der in dem reizenden Gegenthema A-dur sich belebt und in durchsichtigem Wechselspiel dieser beiden Motive einen dauernden Sonnenschein über den ganzen ersten Satz breitet. Natürlich sieht es anders aus, wenn bei Brahms die Sonne scheint, als bei Haydn oder Mozart — sie

beleuchtet eben eine ernstere, herbere Landschaft, in welcher es an einzelnen Felsriffen und seltsam geästeten Bäumen nicht fehlt. An sich einer der blühendsten Sätze Brahmsscher Kammermusik, wird dieses Allegro doch noch übertroffen von dem folgenden Adagio. Es ist von ergreifend innigem Gesang, dabei neu und eigenthümlich in der Form: eine Art Verschmelzung von Adagio und Scherzo, welch letzteres als selbstständiger Bestandtheil in dem (nur dreisätzigen) Quintett fehlt. Das Adagio beginnt mit einer schwermüthigen, leidenschaftlichen Melodie in Cis-moll, weicht aber bald einem muntern Allegretto in A-dur, das nach längerem Flug wieder in die gedankenvolle Tiefe des Adagio zurücksinkt. Letzteres ergeht sich diesmal etwas breiter als anfangs und schließt wieder in der Haupttonart, aber nur scheinbar, denn unangemeldet flattert abermals ein zierliches Presto in A-dur herein, um endlich, gleich dem früheren Allegretto, wieder in das erste Adagio einzumünden, das jetzt in A-dur erscheint und verbleibt. Das allmähliche leise Ausathmen dieses Satzes ist von überirdischer Schönheit. Freunde poetischer Auslegung mögen an diesem seltsamen und doch nirgends willkürlichen Wechsel von Stimmungen ihre Kunst versuchen. Wir können ihnen dabei nicht helfen, freilich auch nicht widersprechen, wenn sie sich in eine veilchenduftende stille Frühlingsnacht versetzt wähnen, am offenen Fenster freudvoll und leidvoll in das mondbeglänzte Gärtchen blickend. Auch in dem Finale ist alles klar, durchsichtig, in einem Guß. Es setzt mit einer durch vier Tacte aufrauschenden Achtelfigur der Bratsche ein, die später als Begleitungsmotiv eines Gesangsthemas auftritt und durch eine Reihe geistvoller Wandlungen hindurch zu einem glänzenden, feurigen Schluß führt. Es ist ein vortrefflicher Satz und sein einziges Unglück der kaum zu überbietende Reiz der beiden vorhergehenden.

Virtuosenconcerte.

Die großen Orchester-Concerte mit Compositionen der Frau Marie Jaëll und des Herrn A. Rendano haben uns wenig ergötzt. Es bleibt immer ein verstimmendes Schauspiel, achtbare und als Virtuosen hervorragende Künstler um den Tondichterlorbeer ringen zu sehen, der schlechterdings für sie nicht gewachsen.

Frau Jaëll hat bereits 1873 in Wien concertirt, als Gattin und Gegenstück des Pianisten Alfred Jaëll. Von beiden Ehehälften war sie offenbar die männlichere; aber das Weib, Alfred, schien uns die angenehmere. Alfred Jaëll hatte sich Thalberg zum Vorbild genommen, seine Gattin hingegen Liszt. Alfred repräsentirte das Muster eines eleganten, formvollendeten Virtuosen ohne Tiefe und Leidenschaft. Marie arbeitete im Gegentheile nur auf Tiefe und Leidenschaft hin in ihren Vorträgen, worüber denn auch die Form meistens in Stücke ging. Trotz ihrer kühnen, glänzenden Bravour hat sie uns doch selten ganz befriedigt, denn überall mischten sich Blasirtheit, Raffinement und falsche Genialität erkältend in ihren Vortrag. Es fehlten, was wir an einer Frau am schwersten vermissen: Anmuth und Natürlichkeit. Derselbe Geist wie vor zehn Jahren lebt und spukt noch heute in dem Spiele Frau Jaëlls, nur commandirt er nicht mehr über die gleiche unfehlbare Technik. Ihr jüngster Vortrag des Lisztschen Es-dur-Concerts verrieth einige Einbuße an Kraft, Reinheit und Sicherheit des Spiels. Frau Jaëll scheint heute ihrer Virtuosität nur untergeordnete Bedeutung beizulegen neben ihren Leistungen als Componistin. Und doch steht diese tief unter der Clavier-Virtuosin. Etwas Dürftigeres, Geschraubteres, dabei Anspruchsvolleres als ihr Violoncell-Concert ist uns lange nicht vorgekommen. Gleich der Anfang frappirt durch einen auffallenden Mangel an musikalischem Kunstverstande. Frau

Jaëll läßt nämlich eine lange Einleitung von Cellos, Bratschen und Bässen vortragen, anstatt durch helle Färbung und contrastirenden Klang der Bläser einen Untergrund zu bereiten, von dem das Violoncell-Solo sich wirksam abheben kann. Der erste Satz wird in dem ängstlichen Bestreben, ja nicht in Gewöhnliches zu verfallen, confus; namentlich die Rhythmik so verrenkt, daß man nach dem Dirigentenstabe sehen muß, um sich in dem Tact zu orientiren. Auf ein Adagio, daß wenigstens Spuren musikalischer Empfindung aufweist, folgt ein geradezu lächerliches Finale, worin das Cello immer in den höchsten Tonlagen in rasendem Tempo herumquiekt und zwitschert. Für Herrn Delsart, einen renommirten Pariser Violoncellisten, war es kein leichtes Freundschaftsopfer, sich mit diesem Concert dem Wiener Publikum vorzustellen.

Auch Herrn Rendanos Concert fand mit großem Orchester statt und enthielt nur eigene Compositionen des Concertgebers. Den Anfang machte ein großes, Liszt gewidmetes Clavier-Concert, in welchem sich Herr Rendano als bedeutender Virtuose zeigte. Seine Bravour ist nach allen Seiten entwickelt, ausdauernd und sicher. Wenn nur Herr Rendano nicht auch, wie Frau Jaëll, als Componist in großem Styl glänzen wollte! Sein Concert macht einen trostlosen Eindruck. In seiner Länge etwa drei Beethovensche Concerte messend, enthält es doch nur einen winzigen Kern musikalischer Erfindung, obendrein von der schlimmsten Sorte affectirter Genialität. Aus lauter falschen Contrasten zusammengestückelt, auf lauter raffinirte Effecte speculirend, bleibt es von Anfang bis zu Ende unwahr, unschön. So gerne wir auch in formlosen, wild auflodernden Jugendwerken den Funken echten, schöpferischen Talentes aufspüren und anerkennen — er bleibt uns unauffindbar in einer Composition, in welcher wir fast jede Fühlung mit der Musik verlieren. Warum mußten wir bei Rendanos Clavier-Concert so oft an die Compositionen der Frau Jaëll

denken? Offenbar hat doch keines von beiden dem andern seine Methode abgeguckt. Aber vollgetrunken haben sie sich beide aus derselben Quelle, deren eigenthümlich stechender Geruch sich sofort verräth: Franz Liszt. Freilich ist dieser bezaubernde Rattenfänger, der die Schaar kleiner Talente zu ihrem Verderben nach sich zieht, eine geniale Individualität, deren Wesenheit sich nicht nachahmen läßt. Aber gerade die Manier, die Methode, die Äußerlichkeiten seines Componirens lassen sich nachahmen, und sie werden von gewandten, scharf aufpassenden Jüngeren mit einem gewissen Glanz nachgeahmt. Frau Jaëll zeigt uns vornehmlich den Virtuosen Liszt, Rendano den Symphoniker Liszt im Hohlspiegel. Bei einer auf das Pikante und Emancipirte angelegten Französin wie Madame Jaëll erscheint gerade dieser Einfluß begreiflich, nicht so bei einem jungen Neapolitaner, wie Rendano. Hat sich wirklich kein Blutstropfen seiner neapolitanischen Vorfahren auf Rendano vererbt, nichts von ihrem gesunden Schönheitssinn, ihrer reifen Süßigkeit? Der französische Schriftsteller Stendhal erzählt, er habe seinerzeit, d. h. vor fünfzig Jahren, in Neapel an zwanzig junge Leute gekannt, die, ohne eine Note zu kennen, die reizendsten Melodien erfanden und sangen. Die Natur hat ohne Frage jeder der großen Nationen in der Musik ein souveränes Gebiet angewiesen, dessen Grenzen wir nur ausnahmsweise von einzelnen ungewöhnlichen Talenten überschritten sehen. Wir lieben die Italiener, die von italienischen Melodien überquellen, nicht jene, welche deutsche Zukunftsmusik fabriciren. Wenn uns Rendano doch lieber das glückliche Lachen Rossinis, die melodiöse, sorglose Schwermuth Bellinis zurückbrächte! Freilich, dazu gehören Mittel. Ein richtiger Italiener, der die Gnade von Gott hat, wird nicht daran denken, sich zu einem Zerrbilde Liszts umzuschaffen. — Auf das endlose Clavierconcert folgten mehrere kleinere Compositionen Rendanos. In ihrem engeren Rahmen und an-

spruchsloseren Gebahren machten sie einen weit gefälligeren Eindruck als das Concert. Ausgesprochene Persönlichkeit und schöpferische Kraft vermochten wir auch in ihnen nicht zu entdecken. Das Beste darunter waren Variationen über ein calabresisches Volkslied; hier fand sich Rendanos ziellos schweifende Phantasie wenigstens gebunden an ein bestimmtes und zum Glück nicht von ihm selbst componirtes Thema. Ein anderes Solostück für Clavier nennt Herr Rendano „Quasi Gavotte“. Dieses „Quasi“ ist echt Lisztisch und sehr bezeichnend für das geistreichende Umhertasten der Rendanoschen Musik. An ihr ist alles Quasi — etwas Anderes, als eigentlich sein sollte. Zu einschlagender Wirkung brachte es nur die „Serenata al Lido“ für Clavier, Violine und Chor. Der wohlfeile, vom Theater in den Concertsaal eingeschmuggelte Effect dieses Stückes besteht darin, daß eine die Geigenmelodie à la Thalberg umspielende Clavier-Etüde plötzlich abbricht und ein im Nebenzimmer versteckter Chor mit einer italienischen Serenade einfällt. Auch diese Melodie ist kaum aus dem Innersten des Componisten gequollen, sondern abgeschöpft von der Oberfläche, auf welcher dergleichen in ganz Italien schwimmt. Das Ding amüsirt übrigens und giebt wenigstens Zeugniß von einem Quasi-Talent.

Der spanische Allerweltsbezauberer Sarasate hat wieder halb Wien in den großen Musikvereinssaal gelockt. Das Publikum schwamm in Entzücken. Sarasate brachte nichts Neues, weder in dem, was er spielte, noch wie er's spielte. Sein Vortrag des Beethovenschen Concertes konnte uns, trotz der aufs feinste geglätteten Technik, nicht entzücken. Sarasate singt diese deutschen Melodien mit zu kleiner Stimme, nach Art virtuoser Coloratur-Sängerinnen. Er schwelgt im Piano und Pianissimo, die Töne nur leicht streifend, wo sie an der Wurzel gefaßt sein wollen. Gegen Joachims eherne Glocke klang das wie ein feines Silberglöckchen, welches freilich sich

desto beweglicher und eleganter zeigen kann. Auch in den eingelegten Cadenzen mit ihren kleinlichen Paganini-Effecten bewies Sarasate wenig Stylgefühl. Aus der „Sinfonie espagnole“ von E. Laló spielte Sarasate das Andante und Finale: ersteres ein prätentiöser Trauermarsch, reich an Blech, arm an Ideen; letzteres eine recht wüste Illustration spanischen Jahrmarkttreibens, mit Tambourin, Harfe, Trommel, Triangel u. s. w. Die Bravour des Spielers fand hier unermeßliche Beute, und was noch von spanischem Gitanoblut in Sarasate steckt, gerieth in siedende Wallung. Schließlich überraschte uns Sarasate noch mit Chopins Es-dur-Nocturno (aus op. 9). Er spielte es unvergleichlich fein und süß, mit wundervoll verhauchenden Pianissimos und langen Trillerketten, wie wir so schnell und gleichmäßig kaum jemals gehört. Hätte Sarasate es über sich gewonnen, den Schluß des Nocturnos nicht mit virtuosem Zierrath zu überladen, der Eindruck wäre noch reiner und schöner geblieben.

Als Componist hat Sarasate sich noch niemals bedeutend gezeigt; er ist nicht sowohl musikalischer Schöpfer als geschickter Gelegenheitsmacher für seine Bravour. Freilich, welche Bravour! Es streift ans Fabelhafte, was er in seiner Phantasie über Motive aus „Carmen“ an rapiden Terzen- und Tertengängen, Flageolet-Effecten u. s. w. vorbringt, die graziösen Melodien seiner Landsmännin unter glitzerndem Passagenschmuck fast erdrückend.

Eine Musterung der Concertzettel dieser Saison könnte fast die Befürchtung erregen, daß die Pianisten im Aussterben seien. Es scheint nur noch Pianistinnen zu geben. Sie haben die Herren der Schöpfung vollständig verdrängt vom Clavier. Einer Schwadron von Damen stehen drei bis vier „Clavierhusaren“ schüchtern gegenüber. In früheren Zeiten war das Verhältniß umgekehrt. Gewiß eine beachtenswerthe Erscheinung, die in anderen Hauptstädten ganz ähnlich auftritt. Dabei ist nicht blos die Quantität der Clavier-Virtuosinnen

erstaunlich, sondern aus technischem Gesichtspunkte gewiß auch ihre Qualität. Vor zwanzig und dreißig Jahren gehörte es zu den seltenen Ausnahmen, daß ein junges Mädchen mit den schwierigsten Stücken von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt sich öffentlich zu produciren vermochte; heute thun es unzählige und fügen noch die höchsten modernen Aufgaben, Schumann und Brahms, hinzu. Man muß sich selber in dieser Richtung ernstlich geplagt haben, um zu ermessen, welches Maß von physischer Kraft und Anstrengung, von Geschicklichkeit und Ausdauer, welcher Aufwand von Zeit und Mühe dazu gehört, um jene technische Vollendung zu erreichen, die unsere jungen Clavier-Virtuosinnen, selbst vom zweiten und dritten Rang, heute vor einem verwöhnten Publikum erproben. Daß diese Kunstfertigkeit — von genialen Offenbarungen sehen wir ganz ab — also daß diese Kunstfertigkeit durch ihre enorme Verbreitung ihren früheren Reiz verloren hat, werden selbst die Pianistinnen kaum bestreiten. Die Clavier-Virtuosität ist entwerthet und als öffentliche Produktion reizlos geworden, weil sie allgemein geworden ist. Die ernste, leider ganz nutzlose Warnung vor den praktischen, socialen Nachtheilen des überhandnehmenden Virtuosenthums als Lebensberuf junger Damen wollen wir heute nicht wieder erheben, sondern nur die einfache Thatsache hersetzen, daß das Wiener Conservatorium in diesem Schuljahre an 400 zahlende Clavierschüler aufgenommen hat, wovon mehr als 350 dem zarten Geschlechte angehören. Wohin soll das noch führen?

Sicherlich erklärt sich der maßlose Zuwachs an Clavier-Virtuosinnen weniger aus einer plötzlichen epidemischen Musikleidenschaft, als aus socialen Momenten. Auch hier regt sich das allerwärts thätige Bestreben der Frauenwelt, sich neue Erwerbszweige zu schaffen. Nicht künstlerischer Ehrgeiz, die bittere Noth des Lebens drängt sie zur Concurrenz mit den Männern auch im Virtuosenthum. Und hier wünschen wir dem musikalischen

Talent der Frauen einen neuen vortheilhaften Seitenweg eröffnet zu sehen: die Mitwirkung im Orchester. Die Harfe war ehedem im Orchester fast überall von Damen gehandhabt; speciell in den Wiener Theatern von Josepha Müllner, Marie Simonin-Pollet und Dorothea Spohr an bis zu unserer anmuthigen Therese Zamarra. Warum nicht die Geige und manches andere leichtwiegende Instrument? Lehrt nicht die täglich wachsende Erfahrung, daß Frauen und Mädchen, die sich überhaupt ernsthaft einem selbständigen Beruf widmen, ihn pflichtgetreu, ruhig und unverdrossen erfüllen, obendrein mit bescheideneren Ansprüchen? Die Furcht, sie würden die Oberherrschaft im Orchester an sich reißen, ist kindisch; es werden verhältnißmäßig immer nur wenige sich finden, die hier mit Männern in die Schranken treten können. Diesen Wenigen sollte es aber nicht principiell verwehrt sein. Wir erinnern uns aus früheren Jahren einiger Schülerinnen Hellmesbergers, die in den öffentlichen Zöglingsconcerten des Conservatoriums schwierige Symphonien und Ouvertüren sehr wacker mitgeigten. Wenn im Conservatoriums-Concert, warum nicht auch in einem andern, einem stabilen Orchester? Ist es nicht eine Art Grausamkeit, eine talentvolle junge Geigerin durch mehrere Jahre im Conservatorium festzuhalten, um ihr dann beim Austritt alle Orchester zu versperren und damit die Möglichkeit, sich durch ihre Kunst selbständig zu erhalten? Denn die Zahl jener, die sich zu großen Virtuosinnen aufschwingen, ist sehr klein; eine Wilhelmine Neruda oder Therese Tua sind seltene Ausnahmen. Unsere Hoftheater brauchen keineswegs den Anfang zu machen mit der Zulassung tüchtiger Orchesterspielerinnen; aber die kleineren Bühnen sollten es, bei denen im eigentlichsten Sinne oft Noth an Mann ist. Es ist ein fruchtbares, social wichtiges Thema, was wir hier gestreift haben — nur gestreift, nicht ausgeführt. Möge wenigstens die Anregung nicht ganz verloren gehen!

Der zweite Liederabend des Kammersängers G. Walter war ausschließlich Schubert und Brahms gewidmet. Nach mehreren oft und gern gehörten Schubert-Liedern sang Walter zum erstenmale fünf Nummern aus den drei neuen Liederheften (op. 84, 85 und 86) von Brahms. Diese neueste Sammlung enthält mit das Schönste, was Brahms auf diesem Gebiete geschaffen, und das will angesichts einer Summe von mehr als hundert Liedern dieses Tondichters nicht wenig sagen. Die beiden so verschiedenen, gleich charakteristischen Seiten von Brahms' Liederkunst: die weiche, träumerische, tief ernste und die volksthümlich heitere, sie beide traten uns an diesem Abende in voller Beleuchtung entgegen. Im Bereiche der ersteren Gattung wüßten wir der „Feldeinsamkeit" wenig an die Seite zu setzen. Welch seliger Friede in dieser so tief und wohlig aufathmenden Melodie: „Ich ruhe still im hohen grünen Gras!" Dem zweiten Liede: „Nachtwandler", liegt ein sinniges Gedicht von Kalbeck zugrunde: „Störe nicht den leisen Schlummer deſſ', den lind ein Traum umfangen." Unmöglich, die geheimnißvolle, halb süße, halb schaurige Stimmung dieses Gedichtes wahrer und schöner wiederzugeben, als Brahms es gethan. Ein traumhafter Zauber weht in dem Wechsel von C-dur und C-moll des kurzen Vorspiels, eine tief ergreifende Macht in der Steigerung am Schlusse: „Weh' den Lippen, die ihn riefen." Wie der Nachtwandler selbst, so schreitet hier die Musik mit unbegreiflicher Ruhe und Sicherheit an einem Abgrund hin, in welchen jeder halbwegs zum „dramatischen" Schwindel geneigte Componist rettungslos stürzte. Unvergleichliche Zartheit erfüllt auch das dritte, von Walter gesungene Lied: „In Waldeseinsamkeit," das gleichwohl an melodiösem Reiz die beiden ersten nicht erreicht und in kunstvoller Selbständigkeit der harmonisch weichen Begleitung vielleicht zu weit geht. Welch köstlicher Kern volksthümlicher Einfalt nnd Heiterkeit in Brahms steckt — ein Kern,

den seine Instrumental-Compositionen freilich kaum ahnen lassen — wissen die genaueren Kenner seiner Lieder. Giebt es etwas einfach Lieblicheres, als die beiden Duette „Guter Rath“ und „So laß' uns wandern“ (aus op. 75), als die Lieder: „Sonntags“, „Mei' Mutter mag mich nit“ und so viele andere? Walter sang zwei reizende Stücke dieser Art aus den neuen Heften: das „Mädchenlied“, dessen weiche Schwermuth und eigenartige Rhythmik (Fünfviertel-Tact) ganz dem südslavischen Charakter des Gedichtes entsprechen, dann „Vergebliches Ständchen“. Man würde Brahms diese populäre, herzerfrischend heitere Melodie gar nicht zumuthen, läge nicht halbversteckt die allerfeinste Begleitung darunter. Zwischen Ernst und Scherz schillert seltsam das einer Novelle von Gottfried Keller entnommene Lied „Therese“. Es befremdet anfangs durch seinen räthselhaften Sinn, und der Hörer wird gut thun, ihn nicht allzu ernsthaft zu nehmen. Aber das kleine Ding zwingt uns immer und immer wieder unwiderstehlich zu sich heran und hält uns magisch fest. Auf die im Publikum vielfach aufgetauchte Frage nach der Bedeutung dieses Liedes möchten wir fast mit dessen Schlußvers antworten: „Halte dein Ohr d'ran, dann hörst du etwas! Vor allem, lass' es dir von Walter singen, von Brahms begleiten — dann hörst du etwas.

Unter den Novitäten in Walters Programm hat uns keine so sehr überrascht, wie ein „Wiegenlied“ von Adalbert v. Goldschmidt, dem Componisten des unvergeßlichen Monstre-Oratorium „Die sieben Todsünden“. Es war uns, als stiege Michelangelo von der Kuppel der Sixtina herab, um nach seinem „Jüngsten Gericht“ ein kleines Stillleben in Wasserfarben zu malen. Als „zullendes Kind“ hatten wir die grandiose Muse des Herrn v. Goldschmidt noch nicht kennen gelernt und müssen ihr nachrühmen, daß sie diesmal alle Feuerräder und Speiteufel beiseite gelegt und sich ganz einfach, sogar wohlklingend ausgedrückt hat. Freilich präsentirt sich das Liedchen

so winzig klein, daß es schwer von einem Nichts zu unterscheiden ist. Wer nach den „Todsünden" wieder etwas Großes von diesem Autor zu genießen wünscht, den müssen wir auf eine neue Dichtung desselben verweisen. Ein echter Jünger R. Wagners darf es unmöglich unterlassen, auch dramatischer Dichter zu sein — das hängt ja nur vom Wollen ab — und so hat Herr v. Goldschmidt eine Operndichtung: „Heliantus", geschrieben und vorläufig ohne Musik als Buch veröffentlicht. Wer es liebt, dem Zeitgeist in der Musik mitunter an den fiebernden Puls zu fühlen, der versäume nicht die Lectüre dieses „Heliantus". Das Stück zeigt, auf welchen Chimborasso der Abgeschmacktheit die Nachahmung Wagnerscher Poesie führen kann. Beim ersten Durchblättern stießen wir gleich auf poetische Blumen wie folgende: „Blutig blühende Fluren spalten des Todes grimmige Gestalten" — „Holder Wahrheit quellende Düfte" — „Bin ich's, in der es wogt und wegt?" — „Der Gottheit weihlichste Entfaltung" — „An der Entzückung weihlichstem Altar." Aus dem Liebesduett zwischen Heliantus und Sigune: „Freiende Wonnen — herrlichster Held! — Heiligste Hehre! — Durch dich gewesen! — In dir genesen!" u. s. w.

Man darf der Composition dieses „christlichen Musikdramas", welches den „Parsifal" schon im voraus übertrumpfen möchte, gewiß mit höchster Spannung entgegensehen. Vorsichtiger, wenngleich weniger ruhmvoll, hätte Herr v. Goldschmidt allerdings gehandelt, wenn er den Text zu seiner bevorstehenden Oper von einem andern Dichter hätte verfertigen lassen, wie bei den „Sieben Todsünden". Da konnten die Freunde des Componisten den zweifelhaften Erfolg des Werkes und die üble Nachrede dreist Herrn Hamerling in die Schuhe zuschieben. Sollte aber Goldschmidts Musik zu Goldschmidts Operndichtung übel ausfallen, woher nimmt man dann den Todsündenbock?



1884.

Orchesterconcerte.

Sgambati: Symphonie. — H. Goetz: Psalm. — Schumann: Neujahrslied". — Stanford: „Serenade". — Volkmann: B-dur-Symphonie. — F. Kiel: Chor. — Beethoven: „Trauercantate auf Joseph II." — Rob. Fuchs: Symphonie. — Berlioz: Te Deum. — Die Meininger Hofkapelle unter H. v. Bülow.

Kammermusik.

Dvorak: Claviertrio in F-moll. — Prinz Reuß: Claviertrio. — Rob. Heckmann und das „Kölner Quartett". — Quartette von Brahms, Dittersdorf, Herzogenberg, Gernsheim.

Gesangvereine.

Händels: „Allegro e Pensieroso". — Concert des Schubertbundes. Chöre von R. Heuberger.

Virtuosen.

M. Rosenthal. — D. Popper. — Teresina Tua. — A. Rubinstein. — Liederabend von G. Walter. — Die Componistin Adolfa Le Beau.





Orchesterconcerte.

„Musikalische Kochkunst-Ausstellung" nannte ein witziger Musiker die Symphonie von Sgambati, welche wir im letzten Philharmonie-Concert zu hören bekamen. Der Vergleich ist derb, aber treffend. Wir glauben den Componisten fortwährend nach fertigen Recepten emsig kochen zu sehen, alles Erdenkliche neben- und durcheinander. Virtuose des Raffinements, sucht er uns mittelst unerhörter Saucen und abenteuerlicher Gewürze saftloses, abschmeckendes Material pikant zu machen. Ein geschickter Koch! flüstert das Publikum — aber seine Speisen sind ungenießbar. In Sgambati wiederholt sich uns das betrübende Schauspiel eines mittelschlächtigen, fast dürftigen Talentes, das sich gewaltsam zu überschwenglicher Genialität zu erhitzen bemüht ist und bei vollem bürgerlichen Wohlbefinden durchaus ein großes tragisches Subject, ein Hamlet oder Faust sein möchte. Ohne eigenes schöpferisches Vermögen, will er doch in seiner Symphonie womöglich Berlioz, Liszt und Wagner überfliegen. Für einen Italiener scheint die Wahl gerade dieser Vorbilder seltsam genug; immerhin entbehrt sie nicht einiger biographischer Erklärungsgründe. Giovanni Sgambati, geboren in Rom 1843, begann vor etwa zwanzig Jahren sich in Italien als Clavier-Virtuose bemerkbar zu machen. Sodann als Orchester-Dirigent, in welcher Eigenschaft

er eine löbliche Vorliebe für deutsche Tonkunst bekundete. Entscheidend wurde für Sgambati seine persönliche Bekanntschaft mit Liszt, dessen künstlerische Unterweisung und freundschaftlichen Verkehr er regelmäßig in Rom genoß. Er hat Liszts Dante-Symphonie zuerst in Rom aufgeführt und 1869 Liszt nach München begleitet, wo er sich in Wagnerscher Musik berauschte. Später machte Sgambati beim deutschen Botschafter in Rom die persönliche Bekanntschaft Wagners, auf dessen Fürwort mehrere seiner Compositionen von deutschen Verlegern publicirt wurden. Leider ist mir von Sgambati nichts bekannt geworden, als seine bei den Philharmonikern aufgeführte (erste und einzige) Symphonie; vielleicht hätten seine Clavier-Compositionen auf mildernde Umstände für den Componisten plaidirt. Seine Symphonie excellirt nur in allen Künsten und Kunststücken moderner Instrumentirung — eine Geschicklichkeit, die bei mangelndem Ideengehalte herzlich wenig Werth hat. In den Partituren von Mendelssohn, Meyerbeer, Berlioz, Liszt und Wagner liegt ein solcher Reichthum blendender Orchester-Effecte und neuer Klangmischungen aufgestapelt, daß nur wenig Talent dazu gehört, sie nachzubilden und zu verwerthen. Sobald wir aber inne werden, daß der Componist dergleichen wirklich nur äußerlich als bloßen Klangeffect verwendet, daß er nicht schafft, sondern lackirt, drapirt, kocht — dann hat er unsere Theilnahme verscherzt. So Sgambati. Mit der Miene eines verzückten Sehers setzt dieser nüchterne Kopf seine Musik aus lauter Effecten und Effectchen mosaikartig zusammen. Wer in unserer modernen Orchester-Literatur vertraut ist, der erkennt auch leicht, woher einzelne der hübscheren Steinchen stammen. Die verdrießliche Wirkung solcher Musik wächst mit deren Ausdehnung. Auf den italienischen Berlioz sich hinaufspielend, begnügt sich natürlich Sgambati nicht mit vier Symphoniesätzen, er bringt deren fünf. Dieses Nichtendenkönnen soll uns offenbar die drängende Überfülle seiner Phantasie beweisen; aber wir kommen

im Gegentheile seiner Gedankenarmuth dadurch nur immer tiefer auf den Grund. Gleich der höchst unsymphonische Anfang des ersten Satzes: ein frivoler Piccolopfiff nach einem mysteriösen chromatischen Baßmotiv von drei Noten (c h b), erregt schlimme Ahnungen. Sie erfüllen sich theilweise im ersten Satze; mehr als vollständig im zweiten, einem langwierigen Andante in G-moll. Da legt unser Italiener eine schwermüthig nordische Maske an, etwa à la Gade oder Grieg, und beschwört alle Nebel Ossians herab. Das Raffinement der Klangeffecte erreicht hier seinen Gipfel: zwei Harfen treiben den ganzen Satz hindurch ihr aufdringlich romantisches Wesen. Zuerst verstärken sie das unbedeutende Gesangsmotiv der Bläser, das von der Flöte in Sextolen genau wie das Andante in Rossinis Tell-Ouvertüre umflattert wird. Nachdem der Componist hierauf allen erdenklichen Accompagnements-Aufputz über die magere Melodie gebreitet, erinnert er sich plötzlich an einen hübschen Effect aus Boitos „Mefistofele“ und läßt eine Weile die tiefsten Baßnoten der beiden Harfen stark anschlagen. Das Scherzo lehnt sich in seinen Themen an Schumann und Schubert, in der Instrumentirung (zwei Harfen, drei Posaunen und Tuba tragen den Mittelsatz!) an Liszt und Wagner. Der beste Theil von Sgambatis Symphonie ist die dem Scherzo nachfolgende „Serenata“, deren zärtlich klagende Melodie offenbar einem italienischen Volksliede entnommen ist. Daher auch die wohlthuende Empfindung eines natürlichen Gesanges, die uns hier zum ersten und letzten Mal in dem schier endlosen Werke Sgambatis beschleicht. Aber wie affectirt ist auch da die unnöthige, weltschmerzliche Introduction und die styllose, stimmungsmörderische Überleitung der Serenade ins Finale. Letzteres übertrifft an Getöse und prahlerischer Unnatur weit alles Frühere. Gegen das Ende hemmt der Componist plötzlich den wirbelnden Strom des Finales durch eine

ganz unmotivirte lamentable Andantestelle, als schäme er sich, so lange schon nicht unglücklich gewesen zu sein. Sgambatis Symphonie trägt kein „Programm“; ein verschwiegenes mag ihr wohl zu grund liegen; die überall durch falsche Contraste aufs Dramatische hinarbeitende Manier erinnert häufig an melodramatische Begleitung.

Mein schroffes Urtheil über Sgambatis Symphonie möchte ich gerne vor dem doppelten Mißverständnisse bewahrt wissen, als gelte es dem revolutionären Genie oder gar dem Italiener. Sgambatis Symphonie ist weder genial noch italienisch. Form- und Maßlosigkeit verzeiht man unschwer einer starken, eigenthümlichen Individualität, welche, bestürmt von der schönen wilden Jagd der Leidenschaft, rücksichtslos ihren wüsten Reichthum von Gedanken und Gefühlen ausschüttet. In diesem Sinne waren Schumann, Berlioz, Brahms in ihren besten Jugendwerken form- und maßlos. Was uns gegen Sgambati verstimmt, ist im Gegentheil die innere Armuth bei äußerlicher Verschwendung, die schwunglose Nüchternheit, welche sich mühsam in einen künstlichen Rausch versetzt oder auch nur diesen Rausch vorspiegelt. Am allerwenigsten hege ich gegen die Nationalität Sgambatis ein musikalisches Vorurtheil. Willkommen jeder Italiener, der genug musikalisches Talent besitzt, um seine Nation nicht verleugnen zu müssen. Sgambati aber hütet sich ängstlich davor, den Italiener zu verrathen. Fast müssen wir glauben, daß nur solche Italiener, deren Talent nicht ausreicht für eine hübsche Oper im Style Donizettis oder Verdis, ins Liszt-Wagnersche Lager übergehen und deutsche Zukunfts-Symphonien schreiben, vor denen die Gegenwart davonläuft.

„Der 137. Psalm“ von Hermann Goetz, eine weitläufige Composition für Solo, Chor und Orchester, ist ein schwacher Nachklang Mendelssohnscher Psalmenmusik, also im Grunde recht überflüssige Wiederholung von früher und besser schon

Dagewesenem. Die tüchtige Bildung des Componisten, sein feinfühliges, weiches Wesen entwickeln auch hier eine gewisse Vornehmheit, doch ohne das Mark selbständiger, kräftiger Ideen. Obendrein hat sich der Stoff, die trauernden Juden in Babylon, stark abgenützt. Das berühmte Bild von Bendemann betrachten wir so lang oder so kurz es uns eben gefällt; in der Musik müssen wir aber mit den gefangenen Juden so lange „an den Wassern zu Babel" sitzen und wehklagen, als es dem Componisten beliebt, und dem mitleidigen Götz beliebt es ungebührlich lange. Von Schumanns „Neujahrslied", der unglücklichen Schlußnummer des Concerts, möchte ich am liebsten schweigen, denn nichts thut so weh, als von einem zärtlich geliebten großen Meister abfällig sprechen zu müssen. Ein schwankender Schatten, kaum kenntlich, schleicht die einst so blühende Gestalt Schumanns durch die öden Hallen dieser Gelegenheits-Dichtung. Bedenklich erscheint schon die Wahl des Rückertschen Gedichtes, das in langen, gleichgebauten Strophen den Jahreswechsel mit einer Reihe von Reflexionen feiert, denen es nicht an Lebensweisheit, wohl aber an sinnlicher, musikweckender Kraft fehlt. Herr Hanns Richter, welcher bisher mit dem Import fremdländischer Tondichter wenig Dank geerntet, hatte diesmal mehr Glück mit der „Serenade" seines Schützlings Stanford. Ein geniales Werk ist sie nicht, wohl aber ein solides, auch anmuthiges. Von den fünf Sätzen der „Serenade" kommen glücklicherweise die drei besten zuletzt. Der erste Satz, ein pastorales Allegro in G-dur, dessen Hauptthema sich leider nicht rhythmisch klar und plastisch einführt, hat wenig Originalität, ebenso das in lauter gleichen stakkirten Viertelnoten aufhüpfende Scherzo. An dritter Stelle steht ein „Nocturne" überschriebenes Adagio in Es-dur, das durch gesättigte, weiche Empfindung und schönen Klang freundlich anspricht. Das folgende kurze „Intermezzo", ein prickelndes Perpetuum mobile der Violinen,

schwirrt effectvoll vorüber und ist schon als dankbares Orchester-Bravourstück des Beifalls sicher. Eigentlich sagt es nicht viel anderes im Zweivierteltact, als schon das (gleichfalls aus C-dur gehende) Scherzo uns im Dreivierteltact gesagt hat; man könnte einen von beiden Sätzen für überflüssig erachten. Das am breitesten ausgeführte Finale, eine Art Fête champêtre mit bescheidenem Triangel-Aufputze, hat ein sehr einleuchtend melodiöses Seitenthema, in das der Componist förmlich verliebt ist, so oft wiederholt er es in allen Lagen, Tonarten und Klangfarben. Gegen das Ende hin verdämmert die Stimmung und verlangsamt sich das Tempo bis zum Adagio. Das Stück schließt sehr hübsch verhallend, wie eine sacht sich davonschleichende Nachtmusik. Wesentlich Neues, Eigenartiges frappirt uns nirgends in Stanfords „Serenade"; es walten darin der Styl und die Grundstimmung der durch Schumannsche Einflüsse modificirten Mendelssohnschen Schule, welche ja zum großen Theile noch immer die Ausdrucksweise des componirenden gebildeten Deutschland bestimmt. An Mendelssohn erinnern insbesondere die schnellen, pikanten Sätze: Scherzo und Intermezzo; die „Nocturne" mit ihrer aus den tiefen Violoncellen sehnsüchtig aufsingenden, von den Geigen immer höher gesteigerten Melodie und den lieblichen Trillerketten wirkt wie ein Nachklang des Adagios aus der C-Symphonie von Schumann, und in das Finale wehen Grüße aus der Brahmsschen Serenade herüber. Nach diesem Werke zu schließen, das sein neuestes und angeblich bestes ist, zählt somit Stanford mehr zu den Anempfindern, als zu den Erfindern im eminenten Sinne. Aber er ist ohne Frage eine musikalische Natur, mit ausgebildetem Sinn für Schönheit der Form und des Klanges. Ein Feind falscher Contraste und bizarrer Effecte, will er niemals durch unedle Mittel wirken, noch durch erkünstelte Genialität imponiren. Insofern bildet seine Serenade einen Gegensatz zu der Symphonie von Sgambati, neben dessen

auf der Geniefolter gewaltsam ausgerecktem Gliederbau uns Stanford als ein Gentleman von anständiger Mittelgröße und musterhafter Reinlichkeit erscheint. Gegen die symphonie-componirenden Italiener und Franzosen, die sich gern zu einem gebrochenen Deutsch zwingen, stehen die Engländer jedenfalls in dem Vortheile, ihre Nationalität nicht verleugnen zu müssen; denn, streng genommen, besitzen sie als Musiker keine eigene Nationalität. Sie gehören musikalisch zum deutschen Reich. Den Deutschen stammverwandt, haben sie speciell in der Tonkunst kaum andere als deutsche Bildungselemente aufgenommen und sich assimilirt. Etwa mit Ausnahme des völlig charakterlosen Balfe, der mit einer Hand aus französischen, mit der andern aus italienischen Opern schöpfte, tragen alle englischen Componisten deutschen Typus. Ihre so rühmliche Hochschätzung deutscher Musik bezeugen sie nicht nur in großem Style daheim, sie pilgern in der Regel auch nach Deutschland, wollen sie sich zu tüchtigen Componisten ausbilden. Wie zu Mendelsohns Zeit Sterndale-Benett, so haben in unseren Tagen Arthur Sullivan, John Burnett, Franklin Taylor, Francis Cowen, endlich unser Stanford ihre hohe Schule in Leipzig durchgemacht. Charles Villiers Stanford (geboren 1852 in Dublin) ist gegenwärtig Professor der Compositions-Lehre am Royal College of Music in London und in der kleinen Phalanx englischer Componisten eines der hervorragenden Häupter.

Daß im „Gesellschaftsconcert" einmal eine Composition von Friedrich Kiel gewählt wurde, ist nur zu loben; sein unwidersprochenes Ansehen in ganz Norddeutschland contrastirt doch gar zu stark gegen dessen consequente Ignorirung von Seite der Wiener. Sein Chor „Es giebt so bange Zeiten" vereinigt technische Meisterschaft mit einer an die protestantischen Kirchenlieder des siebzehnten Jahrhunderts erinnernden Innigkeit des Ausdruckes. Aus diesem sehr ernsthaften Chor gab es einen etwas jähen Sprung mitten ins Ballet. „Tanz der Jungen" und „Tanz

der Alten" sind dem dreiactigen Ballet „Die Rebe" (La Vigne) von Anton Rubinstein entnommen. Auf der Bühne durch den charakteristischen Tanz erklärt und belebt, dürften die beiden Gegenstücke Effect machen; vom Tanze losgelöst, bieten sie doch nicht hinreichendes musikalisches Interesse für eine Concert-Aufführung. An Rubinsteins reizende Balletmusik aus „Feramores" und „Dämon" reichen sie keinesfalls. Den Schluß des Gesellschafts-Concerts machte Beethovens ungedruckte und für immer verloren geglaubte „Trauercantate auf den Tod Kaiser Josephs II." für Orchester, Chor und Soli. Im Mai dieses Jahres konnte ich, durch glücklichen Zufall begünstigt, der Musikwelt zuerst kunde geben von der unverhofften Wiederauffindung zweier größerer Compositionen aus Beethovens Jugendzeit, nämlich der genannten Trauercantate und einer Cantate auf die Thronbesteigung Kaiser Leopolds II. Ausführlichere Nachricht findet der Leser in meiner „Suite" S. 153. (Wien und Teschen bei K. Prochaska 1885.) In der lebendigen Aufführung mußte es noch deutlicher auffallen, daß dieses Jugendwerk insbesondere in dem einleitenden Klagechor den Geist Beethovenscher Musik athmet und die später in „Fidelio" wiederauftauchende Sopran-Melodie gleich einem Monogramm Beethovens dessen Autorschaft vollends außer Zweifel setzt. Die Cantate wurde von dem Publikum mit sichtlicher Spannung und ausdauernder Andacht gehört, trotzdem das ununterbrochene tiefe Düster dieser Composition — die obendrein in den häufigen Textwiederholungen und vielen altmodischen Zügen uns fremdartig berührt — schließlich niederdrückend wirken mußte. Jedenfalls hat die „Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde" mit der Aufführung der „Trauercantate" einen lebhaften Wunsch des Publikums und eine eigene zweifellose Pflicht erfüllt. Keine Stadt durfte Wien zuvorkommen mit der ersten Aufführung eines geschichtlich denkwürdigen Tonwerkes, das die Namen Beethoven und Kaiser Joseph vereinigt.

Die neue Symphonie in C-dur von Robert Fuchs zeigt einen überraschenden Fortschritt des Componisten; keinen gewaltsamen, sondern den organischen eines kräftigen Wachsthums. Neue Formen, ungeahnte musikalische Offenbarungen erwarte man nicht davon — „die Natur müßte bersten,“ sagt Schumann, „wollte sie lauter Beethovens hervorbringen.“ Es verdient nur Lob, daß Fuchs ihr diese Anstrengung gar nicht zumuthet und keine jener gewaltsamen Himmelsstürmereien wagt, von denen die meisten jungen Componisten mit blutigen Köpfen heimkehren. Er bewegt sich mit Sicherheit und Anmuth in den Grenzen seines liebenswürdigen Talentes und schreibt durchaus natürlich, fließend, mit unbestechlichem Sinne für Schönheit der Form und des Klanges. Der erste Satz setzt gleich mit einem entschieden originellen Thema ein, einer charakteristischen Violinphrase, die sich über dem Gemurmel chromatisch absteigender Terzengänge der Bratschen scharf in die Luft zeichnet. Der Satz entwickelt sich vielseitig und schließt kraftvoll. Flüchtig rauscht das für die Geigen sehr dankbare „Intermezzo“ vorüber; weich und friedlich breitet sich das gesangvolle Adagio aus. Wo das Interesse an den Gedanken erlahmen könnte, die an Originalität dem Thema des ersten Satzes nachstehen, da legt sich der Reiz des Wohllauts rechtzeitig ins Mittel. Die ganze Symphonie ist äußerst geschickt instrumentirt. Der Vorrang unter den vier Sätzen gebührt, meines Erachtens, dem Finale. Ein allerliebstes lustiges Thema beginnt ohne unnütze Vorreden sein schalkhaftes Geplauder; es erinnert anfangs an Haydns gemüthlichen Frohsinn, aber zu welcher Wirkung erhebt es sich, uns immer feuriger und glänzender von allen Seiten umschlingend! Das zweite Thema gehört freilich nicht zur musikalischen Noblesse, allein es paßt in die Stimmung und erweist sich ergiebig für allerlei harmonische und contrapunktische Verwandlungen. Kurz, dieses Finale ist ein Stück von ungekünstelter Frische und unfehlbarer Wirkung. Letztere würde

durch einen rascheren Abschluß noch gewinnen; der Componist verfällt der ziemlich überwundenen Mode langer, rauschender Schlüsse, die noch unermüdlich fortlärmen, nachdem schon alles aus und das letzte Wort gesagt ist.

Das „Tedeum" von Berlioz ist eine der wenigst verbreiteten, selbst in Frankreich so gut wie unbeachtet gebliebenen Compositionen dieses Tondichters. Berlioz selbst erwähnt in seinen Memoiren nur einen Satz desselben ganz beiläufig; seine eifrigsten Anhänger von heute, Ad. Julien, Oskar Fouque ꝛc. besprechen es gar nicht; Fetis sagt davon nur, daß er es nicht kennt. Ganz Paris ist eigentlich in gleichem Falle, denn seit der ersten Aufführung des Tedeums in der Kirche St. Eustache (1855), also seit 30 Jahren, hat keine zweite stattgefunden. Wie seltsam! Paris, das sich nicht ersättigen kann an 20 Wiederholungen des „Requiems" und der „Damnation de Faust"; Paris, das in jedem Orchesterconcert ein Stück des ehedem verspotteten, jetzt zum „französischen Beethoven" erhobenen Hector Berlioz hört — Paris ignorirt sein Tedeum. „Werden wir das grandiose Tedeum niemals zu hören bekommen?" ruft Gounod in seiner Vorrede zu Berlioz „Intimen Briefen" entrüstet aus. Da ist also Wien glücklicher; es hat Sonntag das Tedeum zu hören bekommen. Die Befriedigung der Neugierde ist so ziemlich das einzige Hochgefühl, das wir daraus mit nach Haus trugen. Die daran gewendete Mühe steht ebensowenig in richtigem Verhältnisse zu dem zweifelhaften Erfolg der Novität, als die von Berlioz aufgebotenen riesigen Tonmassen zu ihrem innern Gehalte. Ein Blick in Berlioz' Partitur belehrt uns, daß sein Tedeum, gleich dem Requiem, dazu ausersehen ist, den Hörer niederzuwerfen, zu zerschmettern. Man höre: Zwei gemischten Chören zu je 100 Stimmen steht ein dritter Chor von 600 Kinderstimmen gegenüber; das Orchester zählt 50 Geigen, 18 Celli, 16 Contrabässe, die Bläser vierfach besetzt, dazu 6 Posaunen und Tuba, große Trommel,

Becken, 4 kleine Trommeln, 12 Harfen (im letzten Satz) und Orgel. Ein charakteristischer Beleg für Berlioz eigenes Geständniß, er bedürfe sehr großer Mittel, um überhaupt etwas hervorzubringen. In Wien fiel der Kinderchor hinweg, und reducirte sich die Besetzung natürlich auf ein bescheidenes Maß, dem entsprechend auch der Erfolg. Das Tedeum ist für die Kirche berechnet, und die Aufstellung daselbst hat den erfinderischen Componisten abermals auf neue Effecte geführt. Auf Massenwirkungen von durchbohrendem Glanz versteht sich Berlioz bekanntlich wie kein Zweiter. Nur sind das nicht die Wirkungen, die wir, selbst bei liberalster Gesinnung, von kirchlicher Musik erwarten. Religiöses Gefühl fehlte Berlioz im Leben wie in der Kunst; seine Selbstbiographie erklärt seinen Haß gegen alles Kirchliche aus Jugendeindrücken peinlichster Art. Die starke Wirkung des Requiems, welcher auch das Wiener Publikum sich im vorigen Jahre nicht entziehen konnte, widerlegt uns keineswegs; es sind dramatische Effecte, erzeugt durch geistreiche Combinationen und eine brutale Genialität in der Anwendung elementarischer Kräfte. Spontini machte dem Componisten eines Tages sein Compliment über das Requiem und meinte, Berlioz hätte es wohl niemals ohne den Eindruck von Michelangelos „Jüngstem Gericht" in Rom concipiren können. „Das ist ein großer Irrthum," erklärt Berlioz, „denn dieses berühmte Frescogemälde in der Sixtinischen Capelle hat mir bloß die vollständigste Enttäuschung bereitet. Übrigens verstehe ich mich nicht auf Malerei und bin wenig empfänglich für traditionelle Schönheiten." Trotz dieses Bekenntnisses, an dem nichts als die Aufrichtigkeit zu loben ist, strebt Berlioz in seinem Requiem wie im Tedeum nach musikalischen Wirkungen, welche das Titanische gerade des „Letzten Gerichtes" von Michelangelo noch überbieten sollen. Nachdem er jedoch im Tedeum einen Lobgesang dankerfüllter Andächtiger zu componiren hat und nicht ein letztes Gericht, wie im Requiem,

so macht Berlioz den Inhalt seines Lobgesanges nicht ohne Gewaltsamkeit seinen malenden Tendenzen dienstbar. Er erweitert einen episodischen Satz („Judex crederis esse venturus"), der auf ein letztes Gericht hinweist, um aber sofort zu dem Gefühle freudigen Gottvertrauens sich zu beruhigen, zu einem selbständigen Schreckensbild vom jüngsten Tage. Dieser Theil ist jedenfalls der bedeutendste, am mächtigsten gedachte und ausgeführte des ganzen Werkes; er paßt aber wenig in einen Lobgesang, dessen Fundament er vielmehr zersprengt.

Orgel und Chor, letzterer ein wenig fugirend, beginnen allein den ersten Satz (Tedeum), ein ziemlich trockenes, schwungloses, gegen das Übrige noch ganz kirchlich klingendes Stück. Der zweite Satz („Tibi omnes angeli") wird von den Flötenregistern der Orgel mit einem längeren sanften Vorspiel eingeleitet; die sehr dürftige Chormelodie erhält alsbald echt Berliozschen Aufputz: je zwei Flöten, Clarinetten und Oboën, in raschen Terzenläufen unermüdlich auf und nieder girrend, illustriren die „Stimmen der Cherubin und Seraphin." Bei den Worten „Pleni sunt coeli" kann Berlioz das Blech nicht länger halten; zu dröhnenden Posaunenstößen gesellen sich die große Trommel und mehrere Paar Becken. Nr. 3 („Dignare Domine") ist ein Gebet von äußerst gewöhnlicher Melodie, idyllisch und langweilig. Das Interessanteste daran der Anfang: ein tactweises Alterniren der Orgel mit drei pizzikirten Accorden der Saiten-Instrumente. Als festlich rauschendes Allegro in D-dur ertönt der vierte Satz „Tu Christe rex gloriae"; sein Hauptthema: eine absteigende Tonleiter der Männerstimmen, gegen welche die Geigen in Gegenbewegung aufsteigen. Der Schluß mit seinen über lärmendem Orchester in hoher Lage angestrengten Singstimmen erinnert an den wohlfeilen Prunk des „Gloria" in unseren gewöhnlichen Hochämtern. Der fünfte Satz („Te ergo quaesumus"), ein kurzes unbedeutendes Andante in D-moll, wird hier weggelassen. Es

folgt Nr. 6, das früher erwähnte Haupt- und Paradestück „Judex crederis“. Das kurze Hauptmotiv, zuerst fortissimo von den Bässen intonirt, prägt sich wie mit Hammerschlägen unseren Sinnen, unserem Gedächtnisse ein. Der Festmarsch Nr. 7, ein Spectakelstück von banalem Inhalte, aber krachender Wirkung, ist in Wien gestrichen. Capellmeister Richter hatte offenbar im Concertsaale mehr geistliches Anstandsgefühl, als Berlioz in der Kirche. Aber wenn man schon den echten Berlioz bringen wollte, durfte gerade diese „Fahnenweihe“ nicht fehlen. Was die Zuhörer betrifft, so vermuthe ich, daß sie nach glücklich überstandenem Schlußaccord ein stilleres, aber nicht weniger aufrichtiges „Te Deum laudamus“ auf der Zunge gehabt haben.

Die Meininger Hofkapelle unter Bülows Leitung.

Ein ganzes Orchester, das auf Reisen geht, nicht mit Tanzmusik, sondern mit den größten symphonischen Werken, ist jedenfalls eine neue Erscheinung, ein unserer Eisenbahn-Epoche vorbehaltenes Unicum. Was soll uns — so hörten wir mitunter fragen — in Wien ein fremdes Orchester und obendrein aus Meiningen? Das ist doch eine weltversteckte kleine Residenz, die zwar einen erleuchteten, kunstsinnigen Herzog, aber nicht einmal eine Oper hat. Gerade darin liegt schon ein wichtiger Erklärungsgrund. Indem dieser Herzog, mit Verzicht auf sein eigenes Vergnügen, monatelang Kunstreisen seiner Musiker und Schauspieler gestattet, giebt er ihrem Fleiße den wirksamsten Sporn, ihrem Ehrgeize die weitesten Grenzen. Und weil die Kapelle dieser opernlosen Residenz gar keinen Theaterdienst verrichtet — denn selbst die Zwischenactmusiken im Schauspiele hat Bülow abgeschafft — kann sie sich gänzlich dem Studium symphonischer Werke widmen und davon Proben in solcher Anzahl und von solcher Genauigkeit machen, daß unseren Kapellmeistern bei dem bloßen Gedanken die Haut schaudern würde.

Nun wird dieses beispiellos gewissenhafte Studium von einem Dirigenten geleitet, der mit Leib und Seele bei der Sache ist und sie nicht wie eine lästige Dienstpflicht, sondern wie eine rechtschaffene Herzens- und Ehrensache behandelt. Nur durch so stetigen Wechselverkehr eines geistvollen und begeisternden Dirigenten mit einem treu ergebenen, ihm täglich, stündlich zur Verfügung stehenden Orchester ist die unvergleichliche Accuratesse des Zusammenspiels möglich geworden, welche die Specialität der Meininger Hofcapelle bildet und sie berechtigt, überall, also auch in Wien, mit dem vollen Bewußtsein ihres Könnens aufzutreten. Das ist der eine Factor; der andere ist das stets gewählte hochinteressante Programm Bülows. Den größten Raum gewährt er Beethoven und Brahms. An Beethoven läßt man es in Wien so wenig wie anderswo fehlen; ist er doch das eigentliche Stammkapital aller Orchestervereine. Was hingegen Bülow für Verständniß und Verbreitung der Brahmsschen Compositionen geleistet hat und fortwährend leistet, ist sehr bedeutend. Müßte die glänzendste Leistung der Meininger Capelle genannt werden, wir würden noch immer zwischen der Ausführung der Brahmsschen „Variationen über ein Haydnsches Thema" und der Achten Symphonie von Beethoven schwanken. Brahms, dessen gestaltende Kraft sich vielleicht am gewaltigsten in der Variation und deren Grenzgebieten äußert, giebt uns in diesen Veränderungen ein Meisterwerk. Sie erschließen sich allerdings dem Hörer nicht gleich bei der ersten Bekanntschaft; so weit dies aber möglich ist, hat der wunderbar klare, bis ins feinste Detail ausgearbeitete Vortrag der Meininger es vollbracht. Eine ähnliche Meisterleistung, welcher die allgemeine Vertrautheit mit der Composition natürlich wirksam entgegenkam, war Beethovens Achte Symphonie, die ich in solcher Vollendung zuvor nie gehört habe. Das mit entzückender Grazie vorgetragene Allegretto rief einen so unbesiegbaren Sturm von Beifall hervor, daß Bülow, der bisher kein einziges Stück

repetirt hat, dem Da-capo-Rufe nachgeben mußte. Außerordentlichen Beifall fand auch Brahms' zweites Clavierconcert in B-dur. Der Componist spielte es selbst mit der ihm eigenen rhythmischen Kraft und männlichen Beherrschung. Man hörte es durch, daß er über dem Werke stand — aber diese Überlegenheit und Objectivität machte mitunter beinahe den Eindruck der Lässigkeit, um nicht zu sagen Gleichgiltigkeit. Auch war die rein technische Ausführung nicht hinreichend gefeilt und geglättet, jedenfalls nicht glänzend. Brahms spielt wie ein großer Musiker, der früher auch großer Virtuose war, derzeit aber Wichtigeres zu thun hat, als täglich einige Stunden zu üben.

Durch Bülow ist das Meininger Orchester eine hervorstechende analoge Erscheinung geworden, wie die Meininger Schauspielertruppe, welche ohne vorragende Einzelkräfte, durch ihr eminentes Ensemble allerwärts nachhaltiges Aufsehen erregt. An Präcision bis ins kleinste Detail wird die Meininger Kapelle von keinem Orchester der Welt übertroffen, ja schwerlich von einem erreicht. Wenn die Meininger das Accompagnement zu Brahms' D-moll-Concert — mehr große Symphonie als „Accompagnement" — ohne Dirigenten ausführen, während Bülow den Clavierpart spielt, so wird man ihnen das kaum anderswo nachmachen. Eine noch erstaunlichere Leistung ist es, wenn das ganze Streichorchester die furchtbare Quartettfuge Op. 133 von Beethoven tadellos ausführt, eine Tonwildniß, die bekanntlich den ausgezeichnetsten Quartettspielern vollauf zu schaffen giebt. Ein Virtuosenstück, gewiß, und ein recht ungenießbares obendrein; aber eine Kapelle, die es mit Unfehlbarkeit ausführt, darf eben als Virtuose die mächtigsten Gegner in die Schranken rufen. Worin die Meininger sich mit Wiens „Philharmonikern" nicht messen können, das ist die sinnliche Schönheit und Fülle des Klanges, die Blutwärme, das Temperament des Vortrages, endlich der Glanz der Massenwirkung.

Man darf freilich nicht vergessen, daß Bülows Orchester nur 48 Mann zählt, hingegen unser Philharmonisches deren 80 bis 90. Es mag ebensosehr an der Qualität der Instrumente wie an den Spielern liegen, daß der berauschende Glanz und das warme Colorit, welches von dem Philharmonischen Orchester ausströmt, den Meiningern fehlt. Bülows Violinspieler sind tüchtige Musiker, ohne die hinreißende Gewalt der Wiener Geiger; Contrabässe und Posaunen vortrefflich, die Oboen häufig scharf und schreiend, Clarinetten und Hörner gut, wenngleich den Wiener Meistern dieser Instrumente nicht ebenbürtig. Der Kenner wird die Wirkungen um so höher anschlagen, die Bülow mit dieser schwächeren Capelle hier durch weises Aussparen der Lichter, dort durch Concentration aller Kräfte auf einen Punkt erzielt, z. B. im Schlußsatze der C-moll-Symphonie und der „Freischütz"-Ouvertüre. Ein erfinderischer und experimentirender Geist, hat Bülow auch in seinem Orchester wirksame Neuerungen eingeführt, die anderen Dirigenten nicht einfallen. Dahin gehören die fünfsaitigen Contrabässe, welche das tiefe C geben, während die üblichen viersaitigen bekanntlich nur bis ins E hinabreichen; ferner die sogenannten Ritterschen Altoviolen, die, von stärkerem Baue als die gewöhnlichen Bratschen, diese an Tonfülle übertreffen und den allzu weiten Abstand dieser Geigenklasse von den Violoncells vermindern; schließlich die chromatischen Pauken, welche während des Spiels durch einen Pedaltritt sofort umgestimmt werden können. Eine andere, vielbesprochene Neuerung Bülows, die uns von zweifelhaftem Werthe erscheint, besteht darin, daß seine Musiker stehend spielen. Eigentlich ist dies ein Zurückgehen auf die ältere Sitte, die sich von den kleinen Räumlichkeiten der ehemaligen Liebhaber-Concerte und der Etiquette der fürstlichen Hofcapellen herschreiben mag. In Wien war das Sitzen der Musiker in Orchester-Concerten wahrscheinlich zuerst bleibend eingebürgert. Wenigstens schreibt Dittersdorf in seiner

Selbstbiographie: „Ich ließ (als Capellmeister des Bischofs von Großwardein) lange Pulte und Bänke machen; denn ich führte die Wiener Methode ein, sitzend zu spielen, und rangirte das Orchester dabei dergestalt, daß jeder Spieler gegen die Zuhörer Front machte.“ (1764.) Das Stehen wehrt allerdings einer leicht überhandnehmenden Lässigkeit und Bequemlichkeit der Spieler; das Sitzen schont ihre Kraft. Ersteres ist militärischer, letzteres humaner.

Dieses Orchester führt Bülow, als wäre es ein Glöckchen in seiner Hand. Bewunderungswürdigste Disciplin hat es in ein großes Instrument verwandelt, auf welchem Bülow mit voller Freiheit spielt und wechselnde feinste Nuancen, in die sich ein vielköpfiges Orchester sonst nicht biegen läßt, hervorbringt. Da er diese Nuancen mit Sicherheit hervorbringen kann, so ist es auch begreiflich, daß er sie dort wirklich anwendet, wo er als Clavierspieler, beim Vortrage desselben Stückes, sie angemessen fände. Es wäre ungerecht, dergleichen kleine Tempowechsel schlechtweg „Willkürlichkeiten“ zu nennen, denn die gewissenhafte Wiedergabe der Partitur ist für Bülow durchweg das erste und Unumstößliche. Es ist schwer, hier die Grenze zu ziehen; der individuelle Geschmack wird im einzelnen Falle sehr verschieden urtheilen, und die metronomische Gleichmäßigkeit des Tempos ist bekanntlich von allen modernen Dirigenten aufgegeben. Einzelnes erschien mir bei Bülow unmotivirt und gekünstelt, so die fast affectirte Nuancirung der Tonleiter-Fragmente, welche das Finale der Ersten Beethovenschen Symphonie einleiten, manche Dehnungen in der „Freischütz“-Ouvertüre und anderes. Es sind dies Eigenthümlichkeiten der Auffassung bei Bülow, der ja gerne etwas Apartes bringt; als störende Eingriffe in den Geist der Composition habe ich sie nicht empfunden. In diesem Punkte möchte ich keinesfalls gleiches Recht für alle Kapellmeister setzen. Richard Wagner hat in seiner Schrift „Vom Dirigiren“ äußerst gefährliche Theorien

ausgesprochen, aber von ihm selbst hat man in der Praxis manche Freiheit, z. B. gerade in der „Freischütz“-Ouvertüre, gewiß gerne hingenommen. Dasselbe Recht darf Bülow für sich in anspruch nehmen, dessen Respect vor allen großen Meistern außer Zweifel steht und dessen künstlerische Individualität uns immer interessant anmuthet. Sein persönliches Gebahren beim Dirigiren dürfte wohl niemandem gefallen. Wenn jener Kapellmeister der beste ist, der sich so unmerkbar als möglich macht, eine Art unsichtbarer Dirigent, nach Analogie von Wagners unsichtbarem Ideal-Orchester, dann haben wir in Bülow das gerade Gegentheil davon. Aber Bülow wäre nicht Bülow, könnte er beim Dirigiren kerzengerade stillstehen. Man muß ihn nehmen, wie er ist, mit seinen Schwächen und Eigenheiten, und wir nehmen ihn gerne so, in herzlicher Würdigung seiner glänzenden Vorzüge und Verdienste. Hanns v. Bülow, der geistvolle Pianist, Dirigent und Schriftsteller, ist ein echter Charakterkopf und ohne Duplikat in der musikalischen Gegenwart.

Kammermusik.

Dvoraks neues Clavier-Trio in F-moll zeigt uns seinen Autor auf der Höhe seines bisherigen Schaffens. Abgesehen von den kleineren Formen, in welchen Dvoraks originelles Talent sich zuerst bekannt gemacht — obenan die „Mährischen Duette“ und die „Legenden“ — ist es vor allem seine Symphonie, sein Streichsextett und jetzt sein F-moll-Trio, was Dvorak unter die besten modernen Meister reiht. Welch außerordentlicher Fortschritt von seinem ersten Clavier-Trio zu diesem zweiten! Dvorak hat in seiner üppigen Productivität sich manchmal ungleich gezeigt; unter dem Impuls einer fast unverhofft plötzlichen Anerkennung flog ihm die Feder noch einmal so rasch über das Notenpapier. Unbedeutendes kam

mitunter nachgehinkt hinter köstlichen, von Erfindung überquellenden Compositionen, und selbst in diesen standen selten alle Sätze auf gleicher Höhe. Jetzt scheint er in ein ruhigeres Stadium getreten; in längeren Zeiträumen, aber in unverminderter Frische und erhöhter Gestaltungskraft folgen sich Dvoraks neuere Tondichtungen. Sein F-moll-Trio ist ein in der Sonne schönster Männlichkeit gereiftes Werk. Den ganzen ersten Satz durchzieht, glühend und gleichmäßig wie ein Lavastrom das Pathos kräftiger Leidenschaft. Reizend hebt sich davon das originelle Allegretto in Cis-moll ab, ein schelmisch heiteres Ständchen: zuerst wird es vom Clavier über stakkirten Triolen der beiden Streich-Instrumente ausgeführt, dann wechseln sie die Rollen, verändern die Begleitungsfiguren, und keine Monotonie kommt auf. Die eindringliche männliche Klage des Adagio erklingt erst im Cello allein, steigert sich in der Violine und schwillt vom Clavier mit immer neuen Rhythmen und Modulationen belebt, zu mächtiger Wirkung an. Prächtig tritt das Finale auf mit seinem originellen scharf markirten Rhythmus; ein kunstvoll ausgeführtes und doch unmittelbar packendes Stück, ziemlich ausgedehnt und doch von unverminderter Spannkraft. Während in der gesammten nachbeethovenschen Instrumental-Musik die inneren Sätze (Andante und Scherzo) die besten zu sein pflegen, verdienen in Dvoraks Trio gerade die beiden äußeren Sätze den Preis — wahre Grundpfeiler von kühnem Aufstreben und zusammenhaltender Kraft. Beschreiben läßt sich Musik freilich nicht, am wenigsten gute und im Guten neue; im allgemeinen dürfen wir Dvoraks Trio nachrühmen, daß Phantasie und Kunstverstand sich darin vollkommen decken, die Ideen stets logisch und dennoch überraschend sich entwickeln. Darin liegt ja am Ende das Geheimniß jeder größeren Dichtung, daß darin alles so kommt, wie es kommen mußte, und doch alles ganz anders, als vermuthet war.

Auf dem Programm figurirte auch ein noch ungedrucktes Clavier-Trio (H-moll) „von Dr. Heinrich XXIV. Prinz Reuß". Ein componirender Prinz kann auf ein ganz unbefangenes Publikum kaum rechnen. Ein Theil der Hörer ist ihm vorhinein mißtrauisch gestimmt und meint, je größer der Cavalier, desto kleiner werde wohl das Kunstwerk sein. Ein anderer Theil hingegen fühlt sich, ohne gerade den entgegengesetzten Schluß zu machen, günstig voreingenommen für einen Prinzen, der Kunst und Wissenschaft mit Ernst und edlem Eifer pflegt und eine Ehre dareinsetzt, als gelernter, nicht bloß dilettirender Componist etwas zu leisten und zu gelten. Diese mehr vom menschlichen als vom streng künstlerischen Interesse ausgehende Stimmung, der ich selbst mich nicht ganz entschlagen kann, noch möchte, hat keinerlei höfischen Beigeschmack. Sie beginnt mit echtem Wohlwollen, wenn nicht gar mit stillen Segenswünschen und endet mit aufrichtiger Freude über den Erfolg des Werkes und die liebenswürdige Bescheidenheit des Prinzen, der es nicht verschmäht, auf den Ruf des applaudirenden Publikums persönlich dankend zu erscheinen. Das neue Trio verräth eine echt musikalische Natur, die warm Empfundenes natürlich ausdrückt und, dem Ideal des Wahren und Schönen zugewendet, allen bizarren oder koketten Regungen widersteht. Daß ein Prinz auch musikalisch nicht gerade Revolution macht, wird man in der Ordnung finden. Wir möchten ihm nur empfehlen, in seinen Compositionen auf stärkere Gegensätze bedacht zu sein, auf rhythmisch und melodisch contrastirende Motive, endlich auf Belebung der allzu gleichmäßig abfließenden Sätze durch interessante Episoden. Seinem Trio schadet der Mangel an rhythmischer Abwechslung und die strenge Symmetrie der Perioden. Trotzdem hat jeder Satz angesprochen, am lebhaftesten das Finale, welches schon durch sein pikantes Thema das Interesse des Hörers wachruft. Für das weitere Schaffen Heinrichs des XXIV. hegen wir die beste Zuversicht; wenn

seine Opuszahlen einmal die Nummer seines Taufnamens erreicht haben, wird er so sicher einherschreiten, wie irgend ein gut bürgerlicher Componist.

Einen außerordentlichen Erfolg hatte die erste Production des aus den Herren Robert Heckmann, Forberg, Allekotte und Bellmann bestehenden Streichquartetts aus Köln. In Wahrheit ist das Heckmannsche Quartett ein Künstlerverein allerersten Ranges; es machte mir einen noch tieferen, gesättigteren Eindruck, als das berühmte „Florentiner". Letzteres, unvergleichlich in exactestem, feinstem Zusammenspiel und süßestem Wohllaut, trug doch zunehmend die Spuren eines bis zur Virtuosität getriebenen Abglättens und Ausfeilens, das den unmittelbar zündenden Ausdruck der Empfindung dämpfte. In der Hetzjagd unaufhörlicher Kunstreisen mußte sich in Jean Beckers Vorträgen die Freude am Spielen, die Begeisterung für die Werke abschwächen und die rein technische Seite in den Vordergrund drängen. In Heckmanns Quartett hingegen lodert — bei gleicher technischer Vollendung — ein echter Enthusiasmus, der nicht bloß in einzelnen elektrischen Funken, sondern in constantem Strome unwiderstehlich in den Hörer überströmt. Es sind vier vortreffliche Musiker, die sich da zusammengefunden, durch jahrelanges, liebevolles Studium zusammengestimmt und noch nicht abgestumpft haben in handwerksmäßig betriebenen Concertreisen. Ihr belebender Geist ist der Primspieler, Herr Concertmeister Heckmann, ein Virtuose, der keiner sein will, ein völlig in der Tondichtung aufgehender Künstler voll Schwung und Temperament. Es ist ein eigenes Vergnügen, ihn beim Spielen anzusehen. Wie arbeitet da alles in ihm, freudevoll und begeistert, als wäre ihm das Vorgetragene ganz neu, ihn im Innersten überraschend und beglückend! Eine naive Freude blitzt aus seinen Augen, lächelt um seine Lippen, wenn er sich z. B. mit wuchtiger Kraft in das Allegro risoluto des Fis-moll-Satzes von Schumanns drittem Quartett hineinlegt, die strammen

Accorde gleichsam mit der Wurzel herausreißend. Und gleich darauf das überirdisch schöne Adagio — wie hold und liebevoll singt es aus seiner Geige! Weichliche Empfindsamkeit im Adagio steht Heckmanns Natur ebenso fern, wie kokettirendes Virtuosenthum in den Allegrosätzen. Überall gesundes Wangenroth, keine Schminke. Nächst Heckmann ist der Cellist Herr R. Bellmann vortheilhaft aufgefallen durch den breiten, edlen Ton, mit dem er das seelenvolle Adagio in Brahms' C-moll-Quartett vortrug. Die beiden Mittelstimmen hatten wenig Gelegenheit, speciell hervorzutreten, darum wiegt das Verdienst ihrer trefflichen, weder aufdringlichen noch schüchternen Mitwirkung nicht minder schwer. Sprach das Schumannsche A-dur-Quartett mit seiner süßen Schwärmerei am unmittelbarsten zum Herzen, so offenbarte uns die Ausführung des Beethovenschen Es-dur-Quartettes, op. 127, am deutlichsten das tief eindringende und fein abwägende Studium Heckmanns und seiner Gefährten. Bekanntlich zählt diese Composition zu den schwierigsten für die Spieler wie für den Hörer. Übermächtige, aus tiefster Seele heraufrufende Klänge, Motive von blendendem Glanze wechseln hier mit jenem seltsam eigensinnigen, abspringenden, launischen Wesen, das die letzten Werke des großen Vereinsamten charakterisirt. Diese Quartette einem größeren Auditorium verständlich zu machen, ist keine Kleinigkeit. Dem Heckmannschen Quartett gelang es besser, als wir bis jetzt erlebt haben, die polyphonen Windungen, in denen jede Stimme ihren eigenen Faden spinnt, zu entwirren und die jähen Contraste und Absprünge unter die Beleuchtung einer einheitlichen Empfindung zu rücken oder durch den Reiz humoristischer Auffassung uns einzuschmeicheln. Dabei klang das alles so innig und beherzt, als ob es die Herren in traulicher Stube, nur zum eigenen Entzücken spielten und gar nicht wüßten, daß ihnen jemand zuhöre. Zwischen den beiden Streichquartetten von Schumann und Beethoven stand Brahms' drittes Clavierquartett in C-moll.

Mit der erschütternden Wucht einer Tragödie setzt der erste Satz ein; im Verlaufe wird er streckenweise wüst und unplastisch, so daß wir fast ein Jugendwerk, ein Stück aus Brahms' gährender erster Periode zu hören glauben. Eine entzückende, stahlharte Rhythmik belebt das Scherzo, nach welchem das Adagio sich in edlem, tief leidenschaftlichem Klaggesang ausbreitet. Indem Brahms den Clavierpart selbst spielte, und ganz besonders feurig, fühlten die Mitwirkenden sich angespornt, ihr Bestes zu leisten.

Auch der Kritiker erlebt zuweilen einen Festtag, eine jener seltenen Musikaufführungen, in der jede Programmnummer die Erfüllung eines sehnlichen Wunsches bedeutet und die Art dieser Erfüllung alle unsere Wünsche überholt. Wenn aus solchem Spiel die Schönheit geliebter Tondichtungen wie aus einem reinen Spiegel zurückstrahlt, nichts Mittelmäßiges, nichts Störendes die selige Feiertagsstimmung antastet, da verwandeln wir uns aus Menschen, die ins Concert geschickt wurden, um zu kritisiren, unversehens in solche, die gekommen sind, um zu genießen. Reine Frühlingsluft, die wir nach so vielem musikalischen Staub und Mißduft mit tiefem Athemzuge einsaugen, spottet der chemischen Analyse; wir kritisiren nicht, sondern freuen uns mit ganzer Seele, zuerst über die schöne Musik, dann darüber, daß wir uns noch so herzlich freuen können. Solch ein ungetrübter Festtag war die Abschieds-Production des Heckmannschen Streichquartetts. Sie begann mit Schumanns A-dur-Quartett, demselben, das in der ersten Soirée den damals noch unbekannten Spielern die volle Sympathie des Publikums gewonnen hatte. Darauf folgte das A-moll-Quartett von Brahms; neben seinem jüngst gehörten in B-dur das klarere, sinnlich reizendere. Ein Adagio von diesem süßen langen Athem der Melodie, wie das in Brahms' A-moll-Quartett, hat seit Beethoven keiner geschrieben. Im Programm zwischen Schumann und Beethoven mitten inne gestellt, hatte Brahms in

seiner schönen Eigenart weder von dem großen, noch von dem größeren Nachbar zu leiden. Er hat Elemente Schumannscher und Beethovenscher Musikweise in sich aufgenommen — erstere mehr in seinen Jugendwerken, letztere in späterer Periode — aber beide Einflüsse sind in Brahms' Individualität vollständig aufgesogen, so daß niemand, der mit diesem Componisten gründlich vertraut ist, ihn irgendwo verkennen kann. Keine frühere Aufführung hat uns das feine Geäder des Brahmsschen Quartetts so durchsichtig gemacht, wie die Heckmannsche. Diese warme Klarheit — denn es giebt auch eine scharfe, kalte Klarheit des Vortrages, welche das Blut der Tondichter gefrieren macht — konnte nur Product tiefen Verständnisses und zahlloser Proben sein. Offenbar konnte jeder der vier Spieler seine Stimme auswendig und die der Mitspieler obendrein. Seinen Gipfel erreichte jedoch das allgemeine Entzücken in der unvergleichlichen Ausführung des C-dur-Quartetts op. 59 von Beethoven. Heckmann hatte wenige Tage zuvor in Beethovens Cis-moll- und B-dur-Quartett (op. 130 und 131) die schwierigsten Probleme der Quartettmusik bewunderungswürdig gelöst; mir gewährte das C-dur-Quartett einen noch reineren Genuß, vielleicht weil ich kurzsichtig und aufrichtig genug bin, die Kammermusik aus Beethovens zweiter Periode seinen letzten fünf Quartetten vorzuziehen. Die letzteren, möchte ich sagen, *haben* Musik, die ersteren *sind* Musik.

Aus Heckmanns vorhergehenden Abenden war uns ein Quartett von *Dittersdorf* in Es-dur vollständig neu; es dürfte seit wenigstens 50 Jahren geschlafen haben. Dieser Componist lebt in der Erinnerung der Musikfreunde nur noch durch einige seiner zahlreichen komischen Opern, namentlich durch „Doctor und Apotheker“ und „Hieronymus Knicker“. Außerdem hat aber Dittersdorf, der im Geiste seiner Zeit viel und rasch schrieb, ohne hochgegriffene ästhetische Absichten, ohne Speculation auf Nachruhm, zahlreiche Sonaten, Trios,

Quartette und Symphonien componirt. Eine Merkwürdigkeit unter den letzteren sind seine „15 Symphonien nach Ovids Metamorphosen“, wohl die ersten „symphonischen Dichtungen“ mit bestimmtem poetischen Vorwurf. Da schildert Dittersdorf die Verwandlung Actäons in einen Hirsch, die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerbusch u. s. w. Diese Symphonien — eine Vorahnung der neuesten Musikmode — führte Dittersdorf 1785 im Augarten, dem damals beliebtesten Erholungsort der Wiener, mit bestem Erfolge auf; nur machte man aus seiner Erfindung kein so großes Wesen, wie heutzutage aus den symphonischen Darstellungen des geschleiften Mazeppa oder des gefesselten Prometheus. Schlicht und gefällig, in Haydns Geschmack, fließt Dittersdorfs Quartett dahin, das Werk eines guten Musikers von bescheidenen Ansprüchen und gesunder, fröhlicher Laune. Das Finale bringt sogar eine allerliebste Überraschung, der sich Haydn nicht zu schämen brauchte: eine Art Zigeunermusik — wieder ein Vorausgriff in spätere Zeit! Zu der vom Vorgeiger kühn herausgeschleuderten Melodie halten die drei übrigen Instrumente auf den tiefsten Saiten einen schnurrenden Baß fest, welcher aufs täuschendste den Dudelsack imitirt. Das Finale wurde zur Wiederholung begehrt; ein Beweis, wie dankbar man heute die Wohlthat einer schlichten, melodiösen Musik empfindet, selbst wenn sie von keinem ersten Meister herrührt. Vor allem unsere mittleren Talente, die Erfinder aus zweiter Hand, sollten sich bemühen uns wenigstens durch Natürlichkeit und musikalische Logik zu gewinnen, anstatt daß gerade sie sich vorzugsweise in genialischen Posen von selbstmörderischem Wurf gefallen. Es war nebenbei eine sinnige Huldigung für Wien, daß Heckmann an demselben Abende Dittersdorf und Schubert spielte — von allen bedeutenden österreichischen Musikern die beiden einzigen, die in Wien geboren sind. Von Schubert war das herrliche D-moll-Quartett gewählt; bei dem rührenden Adagio „Der Tod und

das Mädchen" gab es feuchte Augen, und ich vermuthe stark, daß auch die des Herren Heckmann darunter waren. Nach dem Quartett steckte mir Franz Schuberts Bruder, der würdige Rechnungsrath Andreas Schubert ein in Eile geschriebenes Bleistiftzettelchen in die Hand, worauf stand: „Heute, den 21. November: Datum des Begräbnißtages von Franz Schubert vor 56 Jahren; es war auch ein Freitag."

Weniger glücklich war Heckmanns Wahl zweier für Wien neuer Quartette. Zuerst ein G-moll-Quartett von Heinrich v. Herzogenberg. Lieber hätten wir die Bekanntschaft des Autors selbst gemacht, der als geistvoller, liebenswürdiger Mann sich der besonderen Zuneigung seiner Berufsgenossen erfreut und sein Haus in Leipzig als ein Asyl feiner Sitte und edelster Kunstpflege geachtet sieht. Sein Quartett erregt mehr Respect als Vergnügen. Ein aufs Ernste und Bedeutende gerichteter Sinn, eine geübte, alle Launen des Contrapunktes zügelnde Hand walten unverkennbar darin, nicht aber Orginalität der Erfindung, Unmittelbarkeit und stetige Wärme des Ausdruckes. In jedem der vier Sätze blinkt und flackert Interessantes, aus keinem jedoch strömt die Stimmung klar und überzeugend in den Hörer über. Am einheitlichsten scheint mir der erste Satz, am unerquicklichsten das kirmeßartige Finale, dessen falscher Bauernbreughel-Humor nur befremdet. Herzogenbergs Quartett ist Brahms gewidmet und verräth deutlich dessen Einfluß. Brahms ist ein gefährliches Muster; nicht ein Bild, aber ein Vorbild „ohne Gnaden". Die zweite von Heckmann aufgeführte Novität, ein Quartett von Fr. Gernsheim, vermochte ebensowenig anzusprechen. Auf Herzogenbergs Seite scheint die künstlerische Strenge und Aufrichtigkeit, auf Gernsheims der Sinn und das Talent für Effect schwerer ins Gewicht zu fallen. Einzelne melodiöse Ansätze melden sich bei letzterem recht gefällig, ohne den bindenden Zusammenhang zu finden, welcher allein ein Ganzes macht und den Hörer nicht bloß

reizt, sondern befriedigt. Zu viel versprechen sich beide Componisten von gewissen äußeren Effecten: wie Herzogenberg allzu häufiges Pizzicatospiel, so liebt Gernsheim die anhaltend höchste Lage der Primvioline, die dann im forte und fortissimo gewaltthätig wirkt. Neben der forcirten Interessantheit Herzogenbergs und Gernsheims erschien den Hörern der alte Dittersdorf wie ein willkommener, gutgelaunter Hausfreund. Er war doch nur ein Talent zweiten Ranges, allein was er zu sagen hatte, das sagte er präzise und natürlich.

Gesangvereine.

Die Singakademie gab Händels Oratorium „Allegro e Pensieroso“ (Frohsinn und Schwermuth). Für eine künftige Wiederholung möchten wir empfehlen, daß der (ohnehin stark gekürzte) dritte Theil „Il Moderato“ ganz weggelassen werde. Händel selbst hat ihn bei verschiedenen Aufführungen weggelassen, wahrscheinlich in dem richtigen Gefühle, daß dieses Anhängsel eigentlich doch einer schiefen, unpoetischen Anschauung entsprungen war. Bekanntlich führt uns Miltons von Händel componirtes Gedicht einen Fröhlichen (L'Allegro) und einen Schwermüthigen (Il Pensieroso) in einer Reihe von contrastirenden Stimmungsbildern und Betrachtungen vor. Es war dieses Thema von den Temperamenten bei den Malern und Dichtern des 18. Jahrhunderts sehr beliebt. Der Frohsinnige lobt den erfrischenden Morgen, den Gesang der Lerche, schildert die Freuden der Jagd, die Lustbarkeit auf einer Kirchweih, er vergnügt sich an dem „Gewühle volkreicher Städte“, wo er auch das Theater besucht und Shakspeare bewundert. Der Schwermüthige hingegen lauscht nur dem schmelzenden Gesang der Nachtigall, sucht einsame Spaziergänge im Freien auf und schwelgt abends bei der Studierlampe in den Poesien der alten Griechen. Zu diesen beiden bei Milton ganz abgesonderten,

bei Händel in einander verflochtenen Theilen hat Händels Freund, der Gutsbesitzer Charles Jennens einen vermittelnden dritten Theil: „Il Moderato“ (der Gemäßigte), für Händel hinzugedichtet. Die goldene Mittelstraße zwischen Fröhlichkeit und Melancholie als das eigentliche Ziel des leidenschaftslosen Philosophen zu feiern, mag dem Dichter ziemen, für den Musiker ist sie das nackte Phlegma, der satte, poesiefeindliche Indifferentismus. Händel hat mit diesem „Moderato“ weder seinen Allegro, noch seinen Pensieroso gesteigert, er hat ihnen damit nur kaltes Wasser über den Kopf gegossen. Diese Verklärung der beiden Gegensätze in einem vermeintlich „höheren Dritten“ kann musikalisch nur in traurige Negation umschlagen. Das scheint mir schon vornherein theoretisch ausgemacht; praktisch an die Musik Händels gehalten, springt es uns Nachgeborenen vollends in die Augen. Denn für unsere an viel stärkere Reize und heftigere Erregungen gewohnte Empfindung klingen sowohl der Frohsinn als die Schwermuth Händels schon so maßvoll, daß es einer herabstimmenden Correctur der beiden durch einen eigens angestellten „Moderato“ gar nicht bedarf. In wie viel stärkere Contraste hat sich unsere Tonkunst in den anderthalb Jahrhunderten seit der Composition von „Allegro e Pensieroso“ gespalten! Wir müßten den Fröhlichen geradezu durch Rossini, Strauß und Offenbach repräsentiren, den Schwermüthigen durch Schumann und Berlioz, um eine höhere goldene Mitte zwischen beiden begehrenswerth zu finden, die dann etwa in Mozart ihre ideale Verwirklichung fände. „Allegro e Pensieroso“ nimmt unter Händels Werken keineswegs eine oberste, jedenfalls aber eine höchst merkwürdige, ganz aparte Stelle ein. Dem Musikhistoriker und Ästhetiker bietet diese Composition einen so unerschöpflichen Stoff, daß sich ein eigenes Buch darüber schreiben ließe.

Was die Herren vom „Schubertbund“ betrifft, so haben sie, wie immer, sehr gut gesungen, aber nicht lauter Gutes.

Man ist gegen Novitäten für Männerchor mit Rücksicht auf ihre knappe Begrenzung und die zur Stunde fast erschöpfte Productivität recht nachsichtig geworden und nimmt einen klangvoll gesetzten und natürlich fließenden Männerchor anspruchslos entgegen, wenn er nur selber anspruchslos auftritt. Aber mit so geschmacklosen, dabei prätentiös ausgedehnten Novitäten, wie Möhrings „Aus hohen Bergen" und Franz Mairs „Einsame Mühle", giebt der „Schubertbund" kein gutes Beispiel und seinem Namen keine Ehre. In beiden Chören stellt schon die Wahl des Gedichtes den gesunden musikalischen Sinn des Componisten in Zweifel. Das erstgenannte Gedicht beklagt in fünf langen Strophen den Tod eines Gemsenjägers, der in den Abgrund stürzte und nun zerschmettert unten liegt, „die tückische Wurzel in starker Hand". Diese Zeile wird unzählige Mal in schauerlichen Rhythmen wiederholt, während sie doch eine möglichst rasche Überleitung zu dem Folgenden bilden sollte. In der „Einsamen Mühle" bekommen wir einzelne Worte wie „Schuß" oder „Klappern" schon in den Singstimmen realistisch ausgemalt, den „brausenden Mühlbach" natürlich noch großartiger in wilden Clavierpassagen. Mit dem Vers: „Schön Liese schafft und ordnet" schlägt der Ton sofort in süßliche Sentimentalität um, und werden die zwei Worte „Schön Liese, Schön Liese" volle zehnmal hinter einander kosend wiederholt. Gegen Ende des Chors muß sogar eine höchst unerwartete Physharmonika den Eindruck des Geheimnißvollen auskochen helfen! Das alles erwähnen wir nur als abschreckende Beispiele von jener falschen Compositionsweise, die, ohne Gefühl für die Gesammtstimmung des Gedichtes, den melodischen Fluß fortwährend unterbricht, um sich an kleinste Details zu klammern und einzelne Worte, vorübergehende Vergleiche möglichst dramatisch auszumalen. Für dieses schiefe, immer mehr überhandnehmende Verfahren hatte der geistreiche M. Hauptmann einen guten Vergleich. Er sagt,

daß es zwei Arten giebt, Text in Musik zu setzen: die eine, wie der Uhrmacher eine Uhr „in Öl setzt", wo jedes Zäpfchen, jede Spindel des Werkes mit einem Tröpfchen Öl betupft wird — so die declamatorische Musik; die andere, wie man den Fisch ins Wasser setzt — so die musikalische Musik. Da haben die Chor- und Lieder-Compositionen von Richard Heuberger ein ganz anderes Ansehen. Das meiste von dem, was er uns in seinem Concert vorgeführt, hat uns geradezu überrascht durch Frische der Phantasie und feine musikalische Gestaltung. Nur die Ouvertüre zu Byrons „Kain" machte uns wenig Vergnügen. Von Schumanns „Manfred"-Ouvertüre angeregt, arbeitet sie nicht mit originellem Material und erreicht ihre übermäßige Ausdehnung weniger durch Entwicklung und Steigerung, als durch ermüdendes Wiederholen und Anstückeln. Obendrein ist die Stimmung eine so niederdrückend verzweifelte, daß der Hörer schließlich auf Selbstmordgedanken geräth. Herr Heuberger wird uns hierauf natürlich antworten, daß das in einer Ouvertüre zu „Kain" so sein müsse. Aber muß denn gerade eine Ouvertüre zu „Kain" componirt werden? Zwei Sopranlieder von Heuberger: „Bitt' ihn, o Mutter!" und „Sagt, seid Ihr es, feiner Herr?" (nach dem Spanischen von Paul Heyse) zählen wir nach ihrer reizenden Musik und geistreichen Declamation zu dem Besten, was in dieser Art nach Schumann und Brahms geleistet ist. Diese beiden Tondichter scheint Heuberger zumeist zu lieben, verliert aber keinem gegenüber seine volle Selbstständigkeit. Noch bedeutender wirkte ein „Liederspiel" für Solo, gemischten Chor und Clavier, welchen Heuberger nach Art des Schumannschen „Liederspiels" aus einzelnen, durch ihre Stimmung lose verbundenen Gedichten zusammengefügt hat. Unter den elf Stücken dieses Cyclus ist kein einziges, dem nicht poetische Auffassung, vornehme Haltung und feinste Charakteristik nachzurühmen wäre. Kein Zweifel, daß wir in Heuberger ein echtes und fein ausgebildetes

Talent kennen gelernt haben, das allgemeine Beachtung verdient und sich sie auch bald erzwingen wird. Beiläufig bemerkt, leuchtet durch die besten seiner Compositionen eine entschiedene dramatische Begabung. Dem Vernehmen nach hat Heuberger eine Oper fertig, mit der er bereits bei den verschiedensten Opern-Directionen vergeblich angeklopft hat. Vielleicht haben letztere die zurückgeschickte Partitur gar nicht angesehen. Das ist eine alte Leidensgeschichte, die noch lange neu bleiben dürfte. Der früh verstorbene Componist Franz v. Holstein, dessen Opern „Der Haideschacht" und „Erbe von Morley" erfolgreich über viele Bühnen gegangen, schrieb mir einmal im kläglichen Tone: „Ist es wahr, was mir Ihr Landsmann Joseph Dessauer sagt: daß es mir leichter würde, Herzog zu werden, als eine Oper beim Kärntnerthor-Theater anzubringen?" Ich antwortete ihm: „Ja!"

Virtuosen.

Der Pianist Herr Moriz Rosenthal erinnert in seinem unscheinbaren, schwächlichen Äußern an Karl Tausig, in seiner außerordentlichen Bravour gleichfalls. Durch jahrelangen Verkehr mit der modernen Clavier-Virtuosität des Staunens entwöhnt, fand ich doch die Leistungen des jungen Rosenthal geradezu erstaunlich. Seine Bravour spottet den unglaublichsten Schwierigkeiten, seine Kraft und Ausdauer den grausamsten Zumuthungen. Ich erinnere blos an zwei seiner Vorträge, die an technischer Schwierigkeit wohl obenan stehen in der Clavier-Literatur: Liszts Don-Juan-Phantasie (von Rosenthal zum erstenmale mit unverkürztem Schluß gespielt), sodann Brahms' Variationen über ein Thema von Paganini (op. 35). Letzteres Stück begnügt sich nicht wie das Liszt'sche mit den zutage liegenden höchsten Kraft- und Geläufigkeitsproben der Hände, sondern unterminirt diese obendrein mit latenten, insbesondere rhythmischen Schwierigkeiten, welche der Hörer kaum bemerkt

und die den Spieler um den Verstand bringen könnten. Als Tondichtung nicht zu vergleichen mit den großartigen „Händel-Variationen“, sind diese Paganini-Veränderungen doch eine Merkwürdigkeit auf dem Gebiete der Claviertechnik und zeigen uns Brahms von einer interessanten, wenig bekannten Seite. Kein Virtuose möge sie übersehen, ebensowenig die (ohne Opuszahl erschienenen) „Studien“ von Brahms: Bearbeitungen von Chopins F-moll-Etude in Terzen und Sexten, von Webers C-dur-Rondo (die Sechzehntelfigur in die linke Hand verlegt), von Bachs Chaconne (für die linke Hand allein) u. s. w. Brahms' „Paganini-Variationen“ (über die letzte der 24 Violin-Capriccios) gleichen einem verwegenen Entdeckungs- und Eroberungszuge auf dem Gebiete der Clavier-Virtuosität, einem Experimente, was alles möglich sei auf diesem Instrumente. Wenn wir berichten, daß Herr Rosenthal diese Variationen tadellos, mit vollkommener Sicherheit und Freiheit bewältigte, so haben wir ihn schon dadurch unter die ersten Clavier-Virtuosen gereiht. Weniger wollte sein Vortrag der Schumannschen D-dur-Novellette Nr. 2 uns befriedigen; das virtuose Interesse schlug vor, sowohl durch rasches Tempo als durch gewisse Absichtlichkeiten, welche den gesangvollen Mittelsatz durch moderne Anschlagseffecte, Abtupfen einzelner Noten, Trennen des melodiös Zusammenhängenden u. dgl. stellenweise verkünstelten. Zu häufig erschien uns auch der Pedalgebrauch und unschön die Gewaltsamkeit, mit welcher Rosenthal im Fortissimo die Tasten prügelt. Doch das sind Einzelheiten, die allen Jüngern der Liszt-Tausigschen Schule anhaften. Dieser Ungestüm wird sich wohl mit den Jahren legen, wie er sich ja auch bei Liszt und Tausig später gelegt hat, und Raum schaffen für etwas mehr Weichheit und Herzenswärme. Besonderes Lob verdient Herrn Rosenthals bescheidenes Auftreten und ruhige, unaffectirte Haltung am Clavier.

Alles musikalische Interesse absorbirt jetzt vollständig Anton Rubinstein. Es sind genau sechs Jahre, daß er zuletzt in Wien gespielt hat. Wie damals, so vollbringt er auch jetzt das Wunder, ein concertmüdes, clavierübersättigtes Publikum zum hellen Enthusiasmus zu entflammen. Zu vier Concerten Rubinsteins waren im Nu alle Sitze vergriffen. Ähnliches ist in den letzten Jahren hier nur Bülow gelungen, welchem — seit Liszt nicht mehr spielt — die Oberherrschaft im Clavierreiche neben Rubinstein gebührt. Doch übt Rubinstein einen noch mächtigeren Zauber auf das Publikum durch die größere Unmittelbarkeit und sinnliche Energie seines Spieles. Rubinstein giebt seine Concerte ganz allein, ohne jeden Mitwirkenden, leider auch stets ohne Orchester. In seinem ersten Concerte saß er durch fast drei Stunden am Clavier und spielte mehr als zwanzig Stücke, worunter drei große Sonaten! Wenn auch der Unermüdliche sich selbst nicht damit zu viel zugemuthet hat, den Zuhörern hat er es doch jedenfalls. Eine Oper hält man drei Stunden lang aus, weil sie ein Ganzes ist, in welchem die größte Mannichfaltigkeit des Inhalts, des Klanges, der Personen und Scenen herrscht. Aber zwanzig Clavierstücke hinter einander in einem glühend heißen Saale — das verlangt schon stärkere Nerven. Wer seit Jahren so oft wie ich über Rubinstein geschrieben hat, der vermag Neues kaum mehr zum Lobe oder zur Charakteristik dieses Künstlers vorzubringen. Er ist der Alte geblieben, oder besser gesagt der Junge, nur gealtert im Gesichte, das jetzt, tiefer gefurcht und gefältet, noch verdrießlicher und trotziger unter dem wolligen Haarwald hervorblinzelt.

Auffallend in sämmtlichen Concertprogrammen Rubinsteins ist das vollständige Fehlen des Namens Brahms. Vergessen konnte Rubinstein unmöglich haben den anerkannt ersten unter den lebenden Componisten; er scheint ihm also absichtlich auszuweichen. Wie seltsam! Bietet doch Brahms dem wahrhaft großen Clavier-Virtuosen die reichste Fundgrube an geistvoller,

poetischer, noch unabgenützter Musik. Für uns Nichtvirtuosen haben Brahms' Clavier-Compositionen nur den einen Fehler, fast unspielbar schwer zu sein; eben deshalb möchten wir sie möglichst oft von Meisterhänden ausgeführt hören. Es verhält sich damit ungefähr wie ehedem mit Schumann, der so spät durchgedrungen ist, weil die großen Virtuosen ihn ignorirten. Liszt hat mit lobenswerthem Freimuthe sich nachträglich dieser Vernachlässigung Schumanns selbst angeklagt, und öffentlich erklärt, daß er nun zu spät bedaure, „dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben zu haben". In diesem keineswegs gleichgiltigen Punkte, dem Verhalten gegen Brahms, bildet Rubinstein, nicht zu seinem Vortheile, das Gegenstück zu Hanns v. Bülow.

Rubinstein spielen zu hören ist ein Genuß im besten und eigentlichsten Sinne: ein Genießen, an welchem noch der sinnliche Beischmack dieses Begriffes haftet. Die gesunde kräftige Sinnlichkeit Rubinsteins strömt mit so erfrischendem Behagen auf den Hörer ein, daß dieser, noch ganz anders als bei anderen Virtuosen, den Eindruck eines musikalischen Labsals, eines Ohrenschmauses empfindet. Seine Vorzüge wurzeln in seiner ungebrochenen Naturkraft und sinnlichen Frische; ebendaselbst auch die Fehler, in welche sein reiches aber oft ungezügeltes, rücksichtsloses Talent sich leicht verirrt. Gegen frühere Jahre erscheint Rubinsteins Spiel jetzt allerdings sehr geläutert. Die berückende Schönheit des Klanges, die Weichheit und die schleudernde Kraft seines Anschlages stehen jetzt auf ihrem Höhepunkte. Warum gerade Rubinstein einen so besonderen Zauber auf seine Hörer übt? Ich glaube, weil seine Vorzüge aus einer Quelle fließen, die heutzutage, und nicht blos in Deutschland, fast zu versiegen droht: kraftvolle Sinnlichkeit und Lebensfülle. Das ist eine künstlerische Mitgift, der wir auch vieles verzeihen, weil sie unter den Modernen so selten ist. Unsere Componisten und Virtuosen haben wenig von jener

naiven Naturgewalt, die lieber wagt als grübelt und in der Leidenschaft ohne weiteres auch einen unbesonnenen Streich begeht. Überwiegend beherrscht sie der Geist, die Bildung, die feine oder tiefsinnige Reflexion; gemeinsam ist ihnen die Neigung, volles Licht in allerlei Mischfarben zu brechen, abzulenken, die Herztöne der Leidenschaft motivirend zu dämpfen, zu umschreiben. Man denke an Bülow, den Vornehmsten dieser Richtung. Ihm gegenüber ist Rubinstein noch eine naive, saftige Natur. Darum lauschen wir ihm mit sorglosem Ohr und hingebendem Genuß; ärgert er uns einmal ein bischen, so hat er mit dem nächsten Satze uns unfehlbar wieder gefangen. Bewundert haben wir neuerdings ganz besonders Rubinsteins unvergleichlich feine Empfindung im Vortrage zarter Stücke. Schöner kann niemand singen, als Rubinstein das Adagio in Beethovens D-moll-Sonate spielt. In Schumanns Fis-moll-Sonate erhob sich der langsame Satz („Aria“) in idealer Schönheit — ein unvergeßliches Verklärungsbild. Das Finale hingegen überstürzte er sturmwindartig, so daß selbst aufmerksame, mit dem Tonstücke genau bekannte Zuhörer nicht immer zu folgen vermochten und stellenweise errathen mußten, was Rubinstein spielte. Mit entzückender Zartheit brachte er Chopins „Barcarole“, diese kunstvoll ciselirte Arbeit, heraus, um gleich darauf die Cis-moll-Polonaise op. 26 wie mit der Hetzpeitsche vor sich herzujagen, daß die vornehme Grazie des Stückes, wo nicht gar ihr rhythmischer Sinn athemlos zuboden lag. Auch die von Rubinstein wundervoll begonnene C-dur-Phantasie von Schumann gerieth durch die Übertreibung ihres Es-dur-Mittelsatzes ins Wüste und Tobende. Daß Rubinstein selbst in solchen Momenten sein Auditorium noch bezaubert, liegt wohl darin, daß wir fühlen, nicht Virtuosen-Eitelkeit, sondern eine den Spieler fortreißende Naturgewalt sei schuld an seinen Überschreitungen. Dieser aus Temperament und Race zusam-

menströmenden Naturgewalt giebt das culturmüde Europa sich willig gefangen und gestattet deshalb dem „göttlichen Rubinstein" manches Vorrecht. Ja, Rubinstein spielt wie ein Gott, von dem es uns nicht verwundert, wenn er sich wie Jupiter zeitweilig in einen Stier verwandelt.

Kammersänger Walter erfreute uns in seinem zweiten Concerte mit lauter Schubertschen Liedern. Größtentheils waren es weniger bekannte, darunter auch einige zum ersten Mal öffentlich gesungene. So zweifellos Franz Schubert noch heute die Krone der Lieder-Composition bedeutet, die vollendete Erscheinung des eigentlichen Liedes, über welche hinaus es streng genommen, kein Höheres zu erreichen giebt, so wenig darf man diesen Satz auf jedes einzelne seiner 600 Lieder anwenden wollen. Bei Schuberts fast unbegreiflicher Productivität mußte gerade in dieser kleinen Gattung manches Unbedeutende und Schwächere unterlaufen. Auch mehrere der von Walter gesungenen Lieder gehören dazu. Wir möchten sie trotzdem nicht versäumt haben; schon darum nicht, weil sich an ihnen wieder einmal auf das schönste die Macht des Sängers erwies. Walters seelenvoller und kunstvollendeter Vortrag hat manchem blassen Liede, das uns beim Durchspielen völlig gleichgiltig ließ, rosige Wangen angehaucht. Wie er im vorigen Jahre Beethovens „Blümchen wunderhold" und andere unscheinbare Blümchen aus einer uns fernliegenden Altväterzeit durch seine warme Empfindung neu belebt hat, so gelang es ihm diesmal mit Schuberts „Wiegenlied", „Der Schiffer", „Fischers Liebesglück", „Wer kauft Liebesgötter" u. A.

Goethes Gedicht „Wer kauft Liebesgötter?" ist allgemein bekannt; aber, wie mich lange Erfahrung lehrt, wissen nicht viele, daß es eigentlich ein Duett zwischen Papageno und Papagena ist, das in Goethes Fortsetzung der „Zauberflöte" eine hervorragende Stelle einnimmt. Goethe hat bekanntlich einen zweiten Theil der „Zauberflöte" zu dichten begonnen

(1795), aber nur einige Scenen vollständig ausgeführt, andere blos ihrem Inhalte nach skizzirt, das Ganze niemals vollendet. Das Fragment pflegt manchem warmen Goethe-Verehrer zu entgehen, darum dürften einige Worte über diese, namentlich von Musikern und Mozart-Freunden nicht zu ignorirende Dichtung hier gestattet sein. In Goethes Fortsetzung der „Zauberflöte" spielen alle Hauptpersonen der Mozartschen Oper weiter. Papageno und Papagena sind glücklich verheirathet, Tamino und Pamina gleichfalls. Aber das Glück der Letzteren wird von der wieder mächtig gewordenen Königin der Nacht grausam zerstört. Sie hat Monostatos mit einigen Mohren heimlich nach dem Palaste Taminos abgesendet, um dessen neugeborenes Söhnchen zu rauben. Das teuflische Vorhaben gelingt nur halb, Monostatos hat das Kind zwar ergriffen und in einen goldenen Sarg, „dem Finsterniß entströmt", eingeschlossen, aber der Sarg wird „durch Sarastros Zaubersegen" in den Händen der Mohren immer schwerer, sie können ihn nicht von der Stelle bewegen. Da drückt Monostatos wenigstens das Siegel der Königin, das niemand lösen kann, aufs goldene Grab und sperrt so das Kind auf ewig ein. Tamino klagt seinen Schmerz in einer von Frauenstimmen begleiteten Arie; die Frauen trösten ihn mit der Wahrnehmung, daß das Kind im Sarge sich bewege und athme. Die Scene verwandelt sich in eine ländliche Gegend; Papageno und Papagena singen vor ihrer Hütte ein Schmollduett mit dem Refrain: „Ich bin verdrießlich, bin verdrießlich". In ihrer Einsamkeit fehlen ihnen die gehofften kleinen Papagenos und Papagenas. Ein unsichtbarer Chor spricht ihnen Trost zu. Papageno bläst auf der ihm von Tamino geschenkten Zauberflöte, Papagena schlägt das Glockenspiel. Da kommen von allen Seiten Hasen, Kaninchen, Affen, Bären herbei, auch eine Menge Vögel, welche Papagena im Garn fängt und nach Hause trägt. Der Dichter führt uns nun in den Tempel zu Sarastro, welcher die Königswürde an Tamino

übergeben und sich zu den Brüdern zurückgezogen hat. Das Gesetz verbindet diese, jährlich einen von ihnen als Pilger in die rauhe Welt hinauszuschicken; „das Loos entscheidet und der Fromme gehorcht". Sarastro selbst zieht das entscheidende Loos, er scheidet für ein Jahr von den Priestern und nimmt Abschied in einer Arie mit Chor. Papageno und Papagena haben inzwischen große, schöne Eier in der Hütte gefunden; eines nach dem andern bricht auf und drei Kinder kommen heraus, zwei Jungen und ein Mädchen. Sarastro kehrt bei ihnen ein — „einige Worte über Erziehung" — und heißt sie nach Hofe gehen, um die Betrübniß des Königspaares durch ihre Scherze aufzuheitern. Die beiden kommen wirklich im Vorsaal des Palastes an, „sie tragen goldene Käfige mit befiederten Kindern". Da singen sie, erst strophenweis abwechselnd, zuletzt beide zusammen, das unter dem Titel „Wer kauft Liebesgötter?" bekannte, von Schubert componirte Lied. Nach einer scherzhaften Prosascene zwischen dem befiederten Ehepaar und dem Hofgesinde erwachen Tamino und Pamina aus dem Zauberschlaf, worein die böse Königin sie versenkte, lauschen den Klängen der Zauberflöte und bringen in einem Duett erst ihre gegenseitige Zärtlichkeit, dann ihren Schmerz um das verlorene Kind zum Ausdruck. Es kommen Priester und geben Nachricht, wo das Kind in dem goldenen Sarge sich befände: „In dem tiefen Erdgewölbe, hier das Wasser, hier das Feuer, unerbittlich dann die Wächter, dann die wilden Ungeheuer." Die Scenerie, die sich nun vor uns aufthut, ist, dieser Schilderung entsprechend, genau die bekannte aus dem zweiten Acte der „Zauberflöte". In der Mitte, von Wächtern und Ungeheuern bewacht, steht ein Altar mit dem goldenen Kästchen, worin der Knabe, noch immer lebend, ruht. Tamino und Pamina kommen mit Fackeln den Felsen herab und schreiten singend abermals durch Wasser und Feuer. In einer Wolke erscheint die Königin der Nacht und mahnt die Wächter, den

Schatz muthig zu vertheidigen. Das Kind beginnt im Kästchen zu singen, die Eltern antworten ihm beglückt in einem Duett. Unter Klängen eines unsichtbaren Chors springt der Deckel des Kästchens auf, ein leuchtender Genius steigt hervor, einen Gruß singend. Die Wächter entfernen Tamino und Pamina und stechen mit den Speeren nach dem Genius, welcher davonfliegt. Hier endet das Fragment. Es hat sich weder ein Dichter gefunden, der Goethes zwischen poetischen Silberblicken und wunderlicher Mystik wechselndes Gedicht fortgesetzt, noch ein Componist, der sich dafür begeistert hätte. Wahrscheinlich wären beide gescheitert.*)

Schumann, Robert Franz und Brahms — dieser schöne Dreiklang der Nachschubertschen Liederkunst — beherrschten ausschließlich das zweite Waltersche Programm. Einige von den Franzschen Liedern erwiesen sich als gar zu kurz für öffentlichen Vortrag, sie schwanden wie ein Hauch dahin. Heines „Mädchen mit dem rothen Mündchen" hat mich in der Composition von Robert Franz stets kalt gelassen; sie ist eintönig in ihrem pendelnden Rhythmus, ohne Gegensatz und Steigerung; das Einsetzen der ersten Silbe auf dem hohen Ges macht keinen guten Anfang und stört später noch mehr durch die falsche Accentuirung: „Ān die Lippen möcht' ich drücken." Auch in dem Liede: „Will über Nacht wohl durch das Thal" vermißt man den durch das Gedicht gebotenen

---

*) Zu Mozarts „Zauberflöte" ist übrigens sowohl ein „Seitenstück" als ein „Zweiter Theil" auf die Bühne gekommen. Das Seitenstück hieß „Babylons Pyramiden" von Joh. Mederitsch, genannt Gallus, und hat seinerzeit in Wien bedeutendes Glück gemacht. Der „Zauberflöte" zweiter Theil führt den Doppeltitel „Das Labyrinth, oder: Der Kampf mit den Elementen" (Text von Schikaneder, Musik von Peter Winter) und ist in den Jahren 1798 und 1799 im alten Wiedener Theater (Freihaus) oft gegeben worden.

Gegensatz der beiden ersten Strophen zur dritten. Ohne Vergleich genialer, musikalisch reicher und schöpferischer ist Schumann in seinen Liedern. Heiteres, Humoristisches findet sich äußerst selten darunter; um so köstlicher wirkt die Mischung von Laune und Zärtlichkeit in dem „Hochländischen Wiegenlied". Zu den wenig bekannten Schumannschen Liedern gehört auch „Stille Thränen", das trotz Walters zartem Vortrage keinen Eindruck machte. Dem Gedichte liegt eigentlich mehr ein witziges Bild als eine unmittelbare Empfindung zu grunde, die nach einer Regennacht erglänzende Natur wird mit dem Menschen verglichen, der morgens heiter aussieht, obgleich er in der Nacht geweint hat. Dergleichen reflectirte Lyrik löst sich nicht rein in Musik auf; die Schumannsche klingt in der That manierirt und schleppend. In die etwas lange Folge sentimentaler und schwermüthiger Lieder brachte Schumanns „Märzveilchen" einen erfrischend schalkhaften Ton. Welch köstliches Lied! An das „Märzveilchen" heftete Walter unmittelbar Schumanns „Rose". Das Lied gehört nicht zu unseren Lieblingen. Lenau zwängt in dem Gedichte eine krankhafte Empfindung in ein fast gewaltsam herbeigeholtes Bild. Der Dichter labt eine welkende Rose („das holde Lenzgeschmeide") mit frischem Wasser und nimmt hierauf die Wendung: „Du Rose meines Herzens . . . ich möchte dir zu Füßen, wie dieser Blume Wasser, still meine Seele gießen!" Schumann hat in seiner letzten Periode für solche künstliche Blumen- und Schmerzenszucht viel Neigung gezeigt und auch die Lenausche Rose in dem entsprechenden Tone schwächlicher Ekstase componirt. Wie wahr und ergreifend klingt dagegen das letzte Lied desselben Heftes (op. 90), das wenig gekannte Requiem: „Ruh von schmerzensreichen Mühen!" Mögen immerhin die Walter-Abende „Mode" sein, wie man sagt, für mich sind sie nicht Mode, sondern ein sehr reeller Kunstgenuß. Auch sollten sie für alle jungen Sänger eine Quelle lebendigen Studiums sein. Mit welcher Meister-

schaft behandelt Walter sein nicht mehr glänzendes und doch so sympathisches Organ! Wie ist sein Mezzavoce kein tonloses Schwachsingen, sondern mit höchster Beherrschung im Kehlkopfe zusammengefaßte Kraft, so haarscharf, sicher und langaushaltend. Dazu eine Deutlichkeit des Wortes, eine durchsichtige Klarheit des Vortrages, der keine Wendung des Gedichtes entgeht und die sich doch nie an Einzelheiten verliert. Das Schönste endlich: der warme Herzenston, welcher jene unvergleichliche Technik bis in die kleinste Note beseelt. Diese ungeschminkte, innige Empfindung, welche jedes Lied so klingen läßt, als wäre der Inhalt Walters eigenes Erlebniß und die Melodie seine Erfindung, macht es erklärlich, daß dieser Sänger selbst mit veralteten und unbedeutenden Liedern, wenn ihnen nur ein echtes Gefühl innewohnt, das Echo in unseren Herzen weckt.

Von Herrn G. Walters „Drittem Liederabend" sind wir nicht so bezaubert heimgekehrt, wie von den beiden früheren. Der treffliche Sänger schien in seinem Programme mehr die Aristokratie der Geburt, als die des Talents bedacht zu haben, mehr die Compositionen guter Freunde, als die Freunde guter Compositionen. Kurz er sang eine Reihe recht unbedeutender Lieder, meist weichlich sentimentalen Inhalts, nach einander ab. Es wurde uns dabei nachgerade so kläglich zu Muthe, daß wir an den Dichter Mörike denken mußten, wie er nach der Lectüre zahlreicher Gelbveigleins-Poesien einen schwarzen Rettig aus dem Gartenbeet reißt und bis aufs Blatt verzehrt, um nur den süßlich faden Geschmack loszuwerden.

Ein fröhliches Wiedersehen zweier stets willkommener Lieblinge: Popper und Teresina Tua. Es ist über vier Jahre her, daß David Popper zuletzt hier bei den Philharmonikern gespielt hat, und zwar ein Violoncell-Concert eigener Composition. Von letzterer ist uns der Abschied nicht schwer gefallen, den Virtuosen aber sahen wir nur ungern ziehen. Er hat seither rastlos und erfolgreich die Welt durchzogen, um

uns nicht nur viel berühmter, sondern auch vollkommener jetzt heimzukehren. Der dichte Haarbusch auf dem interessanten Charakterkopf ist leicht ergraut und läßt die blitzenden Augen nur noch schwärzer erscheinen. Seine ehedem im Orchesterdienst versplitterte Zeit konnte er seither vollständig auf Virtuositätszinsen legen und sich als einer der ersten Meister seines Instruments die Bewunderung von halb Europa erzwingen. Dieses Bewundern und ein gewisses kindliches Vergnügen an glänzenden Zierlichkeiten und Kunststückchen schien mir die vorherrschende, wenn nicht einzige Empfindung der Hörer zu bleiben. Einen tieferen musikalischen Eindruck habe ich wenigstens in Poppers jüngstem Concert nicht empfangen, nicht von seinem Spiel, noch weniger von seinen Compositionen. Die Concertliteratur des Violoncells fristet sich bekanntlich recht spärlich, und keinem Virtuosen ist es zu verdenken, wenn er durch eigenes Componiren diesem Mangel nach Kräften abhilft. Popper hat eine Reihe ganz effectvoller Bravourstücke fertiggebracht, welche — abgesehen von seinem verunglückten „Concert" — überall Beifall fanden, auch bereits von anderen Virtuosen gespielt und brav gekauft werden; Beweis genug für ihre praktische Brauchbarkeit. Es sind geschickt gemachte Sächelchen, die mehr Koketterie als schöpferische Kraft verrathen. Von den neuen Solostücken Poppers dünkt mich der „Menuett" das eigenthümlichste, interessanteste. Einen noch größeren, fast zum Jubel anwachsenden Beifall hat sein „Spinnlied" gefunden, eine fast verblüffende Virtuosenspielerei. So lange Spinnräder in Musik gesetzt worden, von der „Weißen Frau" bis zum „Fliegenden Holländer", immer hat man sie in tiefer Lage schnurren lassen, nicht aber in den höchsten Flageolet-Tönen winseln und heulen, wie dies Popper thut. Wenn hier Popper, immer dicht am Steg herumfingernd, in den raschesten Flageolet-Passagen chromatisch auf- und niederfährt, glaubt man sich eher aufs Dach in eine Katzen-Soiree versetzt, als in eine trauliche Spinnstube.

Rein können diese Passagen auf dem Violoncell unmöglich herauskommen; vielleicht steckt ein absichtlicher Witz dahinter, durch dieses fortwährende Schwanken zwischen Rein und Unrein eine neue, aus Lachen und Staunen gemischte Sensation im Publikum zu erzeugen.

Ich will nicht behaupten, daß der geigenspielende Engel, der dem heiligen Franz von Assisi erschienen war, genau wie Teresina Tua ausgesehen habe — etwas von einem lieblichen Luftgeist hat letztere jedenfalls. Größe und Tiefe fehlen ihrem Spiele, aber dem Zauber ihrer reinen, süßen und zierlichen Klangfiguren kann man sich ebensowenig entziehen, als der heiteren Lieblichkeit ihrer Erscheinung. Gewiß liegt in der Verbindung beider Factoren das letzte Geheimniß ihrer Erfolge. Wenn die Tua in dem spanischen Wirbeltanze „**Zapateado**" mit muthwilliger Bravour die Saiten zaust, bei dem humoristischen Schlußfällen jedesmal im Tempo lächelt und nickt, sich wie ein Kind über den gelungenen Spaß freuend, da sieht man sie ebenso gerne an, als man ihr zuhört. Ihr leichtbeflügeltes Kommen und Abgehen, die bescheidene Zutraulichkeit ihres Grüßens — das alles gefällt, wenn man jung und anmuthig ist. Jugend und angeborene Grazie, das sind die zwei Schutzheiligen, welche die geigende Teresina überall begleiten und dafür sorgen, daß ihr Persönchen noch kindlicher und ihre Kunst noch größer erscheinen, als beide wirklich sind. Schließlich sang Herr Adolfi einige Lieder, worunter meine in schwärmerischen Studentenjahren componirte „Serenade Paul Cliffords." Es hätte ihm leicht etwas Gescheidteres einfallen können. Nachdem auch schon andere Sänger und Sängerinnen einigen meiner Lieder die Ehre öffentlicher Ausgrabung erwiesen haben, so darf ich wohl mit der Bemerkung herausrücken, daß diese in ihrer melodiösen Naivetät völlig altmodischen Herzensergüsse einem großen Publikum unmöglich Vergnügen bereiten können, am wenigsten mir

selbst, der ich als Componist nicht die geringsten Ansprüche habe noch mache.

Fräulein Louise Adolpha Le Beau aus München hat sich jüngst dem Wiener Publikum als Componistin vorgestellt. Eine componirende Dame erregt immer Interesse — ein Interesse freilich, dem ein klein wenig Mißtrauen beigemischt ist. Was von weiblichen Compositionen bekannt geworden, erhebt sich äußerst selten über den mittleren Dilettantismus; sein Inhalt pflegt anempfunden, unselbständig zu sein, die Form locker und mürbe. Selbst das Beste darunter zählt nicht mit in der Entwickelung der Tonkunst, übt nicht den allermindesten Einfluß auf deren Gang und bleibt stets außer Zusammenhang mit unserem öffentlichen Musikleben. Relativ am glücklichsten gelingen noch die kleinen Formen. Neun Zehntheile der vorhandenen Damen-Compositionen gehören dem Liede an, das ja die allergeringste technische Meisterschaft erfordert und der musikalischen Phantasie eine feste Stütze bietet in dem Gedichte selbst. Allein selbst die von Mendelssohn geschätzten Lieder der Josephine Lang ermangeln bei aller Zartheit und Wärme doch der Orginalität; sie gehen im Mendelssohnschen Ausdruck auf, wie die der Clara Schumann im Schumannschen. Clara Schumann, wohl die gediegenste unter allen Musikerinnen, ein vollkommener Kapellmeister, durfte sich rühmen, daß drei Lieder von ihr, in Schumanns „Liebesfrühling" (op. 37) aufgenommen, für Arbeiten ihres Gemahls gelten konnten — gerade dieser Zug beweist aber auch zugleich den Mangel an eigener Physiognomie. Außer dem Liede cultiviren unsere Componistinnen auch noch das Clavierstück knappster Form, meist im Salongeschmack, ohne damit die Aufmerksamkeit ernster Kunstfreunde auf sich zu lenken. Gegenüber der mächtig anschwellenden Zahl unserer Schriftstellerinnen und Malerinnen, von denen viele sich einen geachteten und berühmten Namen gemacht, erscheint die stationäre

Seltenheit componirender Damen recht auffallend. Hat doch in allerneuester Zeit das schöne Geschlecht sich bereits der Musikschriftstellerei bemächtigt und vertheidigt diesen zuletzt eroberten Platz durch die unermüdlichen Federn der drei Amazonen Elise Polko, Louise Ramann und La Mara. In der Gesangskunst herrscht das Ewigweibliche über die Männer, in der Instrumental-Virtuosität tritt es immer zahlreicher neben dieselben. Nur für die musikalische Composition fühlen die Damen auffallend wenig Liebe — oder fehlt es nur an der Gegenliebe? Thatsächlich bleiben sie in England, Frankreich, Italien fern davon und begnügen sich selbst „im kälteren Deutschland" mit der Verfertigung kleinster Nippsachen. Bloß zwei Damen treten meines Wissens mit größeren mehrsätzigen Werken der Kammer- und Orchestermusik vor die Öffentlichkeit: Frau Marie Jaëll und Fräulein Louise Le Beau. Schärfere Gegensätze auf so engem Gebiete kann man sich kaum vorstellen. Marie Jaëll repräsentirt das genialische, extravagante Element der Liszt-Wagnerschen Schule; sie verschmäht die Pedanterie des symmetrischen Baues, der melodiösen Anmuth, der harmonischen Logik und weiß mit verblüffender Sicherheit uns einen Reichthum an Phantasie und Leidenschaft vorzuspiegeln, unter welchem sich doch nur eine berauschte Armuth verbirgt. Dieser Salon-Walküre gegenüber erscheint das Fräulein Le Beau als Muster einer wohlerzogenen, gewandten Hausfrau, die ihr mäßiges Vermögen auf die reinlichste Art verwaltet, keine Schulden macht und ihre Gäste durch bescheidene Freundlichkeit für sich einnimmt. Von origineller schöpferischer Kraft keine Spur, hingegen eine tüchtig geschulte Hand und natürliche Empfindung für Form und Wohlklang. Was Fräulein Le Beau speciell charakterisirt, ist die solide musikalische Bildung, welche sie befähigt, sich in größeren, sonst nur vom starken Geschlechte bewältigten Kunstformen zu versuchen. Aus ihrem Clavierquartett, dem Clavier-

trio und der Phantasie mit Orchester sprechen unverkennbar die guten classischen Meister, an denen sie sich unter den Augen Franz Lachners und Joseph Reinbergers gebildet. Überall symmetrische Verhältnisse, gesunde Harmonie und Modulation, correct und selbständig einschreitende Bässe, wie man sie bei einer Dame kaum suchen würde. Einer kühnen Wendung oder überraschenden Episode wird man bei dieser Dame kaum begegnen, und ist sie doch einmal in eine entferntere Modulation gerathen, so überlegt sie, echt weiblich, sofort, wie sie am schnellsten wieder nach Hause finde. Die großen Formen der Kammermusik, welche Fräulein Le Beau als die erste ihres Geschlechtes cultivirt, erzwingen unsern Respect für die Componistin, rechtfertigen aber auch manche Besorgniß. Denn sie bringen eine nicht reiche Erfindungskraft nothwendig in Gefahr, breit und redselig zu werden, ja unersättlich in Wiederholungen, um nur die großen Rahmen auszufüllen. Ich gebe aus diesem Grunde einer kleinen „Gavotte" für Clavier (op. 32) den Vorzug unter den Compositionen der Le Beau; es ist ein recht charakteristisches, resolutes Stück, in dessen gesangvollem Mittelsatz sogar eine kleine humoristische Anwandlung auffällt. Dem Publikum schien die „Phantasie mit Orchester" am meisten zuzusagen, ein recht wirksam gesetztes kurzes Clavierconcert in regelrechten drei Sätzen, wobei Phantasie allerdings die schwächste Rolle spielt. Virtuosin im modernen Sinne ist Fräulein Le Beau nicht, wohl aber eine fertige, solide Pianistin etwa in Hummels Geschmack; ihre Hauptstärke sind Trillerketten und Arpeggios, woran sie es natürlich nicht fehlen läßt in ihren Clavier-Compositionen.

Die oft discutirte Frage, woran es liegt, daß die Frauen in der musikalischen Composition es zu nichts Rechtem bringen, soll hier nicht neuerdings aufgeworfen werden. Alle Erklärungsversuche haben wenigstens das eine sichergestellt, daß das unmittelbare Gefühl, welches angeblich den Inhalt der Musik und ganz gewiß

den wesentlichsten Inhalt, die Urkraft der weiblichen Seele bildet, nicht dazu hilft, irgend etwas Musikalisches zu schaffen. Selbst die Schwierigkeit und Trockenheit der musikalischen Compositions-Lehre, zu der sich Frauen so schwer entschließen, scheint mir kein entscheidender Erklärungsgrund zu sein; denn in allem, was sich erlernen, durch Fleiß und Liebe erwerben läßt, stehen die Frauen nicht zurück, ja nur zu oft als Beispiel voran. Es fehlt nach den bisherigen Erfahrungen, meines Dafürhaltens, den Frauen geradezu an der schöpferischen Phantasie, an der musikalischen Erfindungskraft, also an der angeborenen Mitgift und Grundbedingung jedes selbständigen musikalischen Schaffens. Damit möchte ich keineswegs behauptet haben, daß diese Unzulänglichkeit nothwendig eine absolute, für alle Zeiten abgeschlossene sei. Eine astronomische Autorität hat jüngst versichert, es sei durchaus nicht unmöglich, daß ein Mensch tausend Jahre alt werde, nur sei es bisher nicht vorgekommen. Mit noch größerem Rechte sprechen wir für die Möglichkeit, daß einmal eine große originelle Componistin es den Männern gleichthue. Aber bisher ist es nicht vorgekommen.




Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.



